Людмила Бояджиева
Андрей Тарковский
Жизнь на кресте
АНФ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Андрей Тарковский умер в 1986 году в парижской клинике. Ему было всего 54 года. За спиной «Андрей Рублев», «Сталкер», «Ностальгия», мировое признание, награды международных кинофестивалей. Он был обласкан везде, но только не на родине. Здесь его картины откладывали на полку, заставляли перемонтировать, режиссера обвиняли в заносчивости и высокомерии, а он мечтал снимать кино и быть востребованным в своей стране. Но судьба распорядилась иначе — Тарковского ждали эмиграция, болезнь и ранняя смерть. Представленный вниманию читателей документальный роман, уникальный взгляд на биографию Андрея Тарковского — не только великого режиссера, но и обычного человека, совершавшего в своей жизни в том числе и нелицеприятные поступки, предательства и ошибки. Автор Людмила Бояджиева предлагает свой взгляд на природу таланта, ценой которому порой становится сама жизнь.

- Людмила Бояджиева
  - Благодарности
  - От автора. Кадриль плоти и симфония духа
  - Часть первая
    - Глава 1
    - Глава 2
    - Глава 3
    - Глава 4
  - Часть вторая
    - Глава 5
    - Глава 6
    - Глава 7
    - Глава 8
  - Часть третья
    - Глава 9
    - Глава 10
    - Глава 11
    - Глава 12
  - Послесловие
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

Людмила Бояджиева
Андрей Тарковский. Жизнь на кресте

Благодарности

Автор благодарит всех, чьи материалы и размышления, относящиеся к творчеству А. Тарковского, использованы при написании книги: М. Тарковскую, А. Вознесенского, Н. Бурляева, Д. Баниониса, А. Михалкова-Кончаловского, Н. Бондарчук, В. Малявину, А. Демидову, Э. Артемьева, В. Юсова, Н. Зоркую, В. Басенко, Л. Анненского. О. Суркову, О. Тенейшвили, М. Ромма, М. Ромадина, В. Шитову, Эббо Демонта и многих других, кому посчастливилось встречаться, работать с Андреем Тарковским или писать о нем.

От автора. Кадриль плоти и симфония духа

Он взорвал кинематографический мир, опередив время почти на полстолетия.

Он творил некую магически организованную субстанцию фильма, которую зрители не должны были понимать. И более того — чувствовать. Эмоции и разум — лишь ловушки в постижении таинств человеческого духа. Он искал способ транслировать глубинные, смутные, но пронзительные образы из души в душу, мечтал о возможности воздействовать киноискусством на уровне подсознания — ведь спасению подлежит все человечество. Он знал безоговорочно: миру, чтобы выжить, нужен обновленный гомо сапиенс, формирующийся под действием большого Искусства, высокой Культуры и незыблемых духовных ценностей. Личность, управляемая лишь нравственными законами, игнорирующая все виды материальных благ, востребованных низменным телом.

Кино же — настоящее кино, уникальный инструмент воздействия на преображение человека, а значит — самое действенное средство в спасении мира.

Андрей Тарковский снял семь с половиной фильмов, каждый из которых получил высшие оценки мирового кинематографического сообщества. Один из них — «Андрей Рублев» — удостоился «звания» «фильма фильмов», подобно тому как «книгой книг» признана Библия.

О Тарковском писали и говорили очень много. Его фильмы смотрели и будут смотреть еще долгие годы, открывая все новые глубины смысла, размышляя и споря. Во всяком случае, до тех пор, пока вопрос о тяжбе духовного и материального не будет закрыт однозначным решением. Пока не появятся ответы на «вечные вопросы»: кто мы, откуда, кем посланы в мир, зачем живем, куда уходим? Тогда-то муки Тарковского, вглядывавшегося в бездну тайн бытия человечества, покажутся нам, всеведущим, не менее наивными, чем давние споры о форме Земли.

Только, похоже, замысел Творца, слившего в едином творении дух и материю, не предполагает разгадок, а значит, выраженные киноязыком поиски смысла существования не потеряют актуальности, пока кино не отойдет в зону архаичной экзотики, не соприкасающейся с человеком новой цивилизации, когда безнадежно, как старые дискеты, устареет сам способ

объясняться при помощи кинокамеры и доступных ей методов передачи информации. А «проклятые вопросы», столетиями стоявшие на повестке дня, будут исследоваться при помощи иных механизмов творчества.

Но ведь может случиться и обратное: именно магическая, до конца не проясняемая суть фильмов Тарковского с особой остротой будет востребована миром, стремительно приближающимся к духовному коллапсу. А особенности его киноязыка: разъятая, как под ножом прозектора, плоть материи, пойманное в ловушку застывшей камерой время — превратят длинноты и умолчания в «зоны духовности» (вроде закрывшегося от цивилизации Гоа), область медитативного погружения в глубины самопознания, сохранят его фильмы в особой нише знаний рядом с религиозными учениями и духовными практиками.

Семь с половиной лент Тарковского — капля инородного «вещества» в океане коммерческого и просто плохого кино, под какой бы маркой оно ни создавалось. Семь с половиной лент Тарковского, существующие в киномире обособленно, словно островок земной зеленеющей плоти в загадочном океане Соляриса, стали кодом интеллектуальной и эстетической зрелости человека, своего рода IQ.

В размышлениях о Тарковском и его творчестве остается и главный, нерешенный вопрос, имеющий отношение к сферам, для человека принципиально закрытым: феномен дара, вдохновения, озарения, то есть присутствия некоего иррационального высшего начала в делах земных, в бренном сосуде человеческой телесности, часто для этого высшего начала инородной.

Откуда, сам не всегда сознавая механизмы своего прорыва, Тарковский извлекал образы, мотивы, способы сопоставления, вовлечения в единое целое разных частей мироздания, играя такими понятиями, как дух, материя, человек, история, смерть, вечность?

Он создавал новые миры из подчас рационально не объяснимых элементов, исследуя явления и чувства, самому не слишком близкие, — жертвенность, сострадание, любовь. Парадокс организованной с шифровальной сложностью личности Тарковского состоит в том, что он как бы существовал одновременно на разных территориях, обозначенных «двойным гражданством» — материальным и духовным. Там, в высших сферах, находятся источники уникального дара, в то время как бытийный, плотский план предопределяет особенности человеческой сути, с даром не сопрягаемые, зачастую ему противоречащие. Отсюда череда парадоксов, принимающих

обличив зловещего рока, преследовавшего все начинания Тарковского.

Он чтил свою Родину, принимая ее со всеми издержками развитого социализма, с его маразмом, жестокостью, лживостью, враждебностью. Он «хотел быть понят родной страной», обласкан и вознагражден ею. Но, отрешенный от политической и социальной конкретики, далекий от понимания закулисных процессов киномира, терпел поражение за поражением. Для власти Страны Советов законопослушный, идейно выдержанный Тарковский остался чужаком, раздражающим своей непонятностью, невозможностью взаимопонимания. Ощущая инородность чутьем охотника, власть сделала все возможное, чтобы отторгнуть его творения, предать анафеме, уничтожить. Далекий от идейных бунтов, преданный своей стране без всяких диссидентских фиг в кармане, Тарковский становится, по существу, «чуждым элементом», вынужденным просить убежища за рубежом.

Он считал себя мессией, отдающим все духовные и творческие силы совершенствованию человечества. Но зритель, для которого он творил, зачастую был далек от понимания его «проповедей». Широкая аудитория СССР не имела культурных ресурсов для освоения кинотерритории Тарковского: интеллектуального багажа и тонкости восприятия, навыка приобщения к сложному материалу. *«Да, мои фильмы трудны для восприятия, — признает Тарковский, — но я не пойду ни на малейшие компромиссы с толпой, дабы сделать их более доступными или «интересными», я не сделаю и полшага к тому, чтобы быть понятным зрителю».*

Он не собирался развлекать, даже заинтересовывать. Он боялся капли сентиментальности или юмора, попавшей на пленку. Тарковский был твердо уверен: просмотр его фильма должен стать болезненной операцией, почти столь же мучительной, как и процесс съемок. Только тогда человек, познавший вслед за учителем глубины самопознания, сможет что-то изменить в себе. А, следовательно, изменится погрязший в низменной материальности мир.

Иные формы воздействия кинематографа на зрителя Тарковский отрицал. Его публичные отзывы о ведущих фигурах кинематографа, ищущих пути взаимосвязи со зрителем, отличающиеся от его собственных принципов, резко негативны. Упорство «мессии» ожесточало «иноверцев». И все чаще звучал призыв: «Распни, распни его!»

В своих фильмах Тарковский провозглашал любовь и жертвенность главными проявлениями духа, цементирующими

мироздание. В реальной жизни ему неведомо таинство любви. По большому счету жертвенно и самоотверженно он не любил никого — ни друзей, ни коллег, ни детей, ни женщин. «Женщина не имеет своего внутреннего мира и не должна его иметь. Ее внутренний мир должен полностью раствориться во внутреннем мире мужчины» — такова жесткая установка.

Не умеющий любить, он не был способен отличить в этой сфере подлинное от грубой фальшивки. Творец, декларирующий преданность, предельную честность в отношениях мужчины и женщины, сам он ненадежный, изменчивый партнер. Его удел — обманывать и быть обманутым. Женщина, готовая отдать жизнь гонимому мученику, не станет опорой и Музой, не найдет ответного чувства. В семейном союзе Тарковскому отведена роль добычи, марионетки в руках более сильного, корыстного партнера. Как следствие — брак с разрушающей его личность женщиной. Пожалуй, самая страшная ловушка, которую приготовила Тарковскому судьба, — встреча и долгие годы жизни с Ларисой Кизиловой, позже — мадам Тарковской.

В том, как сложилась его судьба в последние годы, превратившая режиссера в комок ноющих нервов, во многом — «заслуга» постоянной спутницы Тарковского, решившей во что бы то ни стало за его счет «войти в историю»: занять почитаемое место среди великих, получить пропуск в «сладкую жизнь». А главное — остаться для потомков полноправной хозяйкой его славы, «ангелом-хранителем», вдохновительницей, везде и всегда помогавшей гению занять трон демиурга всемирного кинематографа. В союзе супругов Тарковских гений и злодейство срослись, как половинки андрогина. Обзаведясь личным змием-искусителем, Тарковский начал стремительный путь к неотвратимо трагичному финалу.

Тарковский горд, бескорыстен, непоколебим в своих замыслах, до безрассудства смел в пылу утверждения собственных принципов. Достоинство и принципиальность — его девиз. Но вот он оговаривает друга, оскорбляет соратника, жестко поднимает планку оплаты зарубежных прокатчиков, отпугивает протянувших руку помощи холодной пренебрежительностью.

Большинство людей, сталкивавшихся с ним в процессе творчества, неохотно признают: «Гений-то он гений, а человек не высшего качества».

Упрямый, вызывающе прямолинейный, далеко не сентиментальный даже с рабски исполняющими его замыслы людьми, он, подчинив собственную волю корыстной женщине, жестко расправляется с коллегами, друзьями, родственниками, не имеющими утилитарной, то есть деловой ценности.

Возможно, так — чужими руками — ему было удобнее устраивать личное пространство. Возможно, погруженный в творчество, он просто не имел сил сопротивляться.

Тарковский, упорно декларирующий пренебрежение материальными ценностями во имя духовного совершенствования, воссоздавший в фильме «Зеркало» идеал бытия — убогую деревушку детства, затевает в Подмосковье строительство «имения», обзаводится квартирами, антикварной мебелью, мечтает приобрести старинный замок в Италии, серьезно задумываясь о величине бассейна. Руководит процессом реализации «правильного курса» все та же занявшая командные высоты в бытие Тарковского женщина.

Застенчивой улыбки творца, имеющего основания сомневаться в собственных заслугах перед киноискусством и человечеством, у Тарковского не было никогда. Он отлично знал себе цену, безапелляционно круша авторитеты еще в институтские годы. Попав в «капиталистические джунгли», Тарковский претендует на исключительные права: всеобщее преклонение и финансовое преуспевание. Он требовал, чтобы его «бескорыстно даримые людям» фильмы-откровения были щедро оплачены. Тарковский не ставит себя в ряд ни с кем, даже с уважаемым старцем Брессоном, оспаривая у него приз Каннского фестиваля…

Чужак в стане циничных, корыстных или попросту не понимающих его в инородности своей, он мечется, загнанный страхом и злостью, и застревает в капкане конфликта с властью, неразрешимых финансовых проблем, личных и творческих разногласий. Вечное противоборство духа и материи, исследование которого он считает главной задачей искусства, становится его личным, смертельно опасным конфликтом.

Итог печален. Несовместимость со всем, ради чего он живет, постоянный напор женщины, подгонявшей взмыленного коня все новыми требованиями, неотвратимо приближали катастрофу. Последние годы и без того чрезвычайно импульсивный Тарковский постоянно существует на грани нервного срыва. Смертельная болезнь — «Болезнь всей моей жизни» — приговор, точка. Энергия иссякла, ушли силы. Поверить в это он долго не мог, как не хотел, упорно не хотел верить в смерть. «Нет смерти для меня», — самогипноз, которым он пытался защититься от неизбежности.

Он умирает, не успев состариться, доосуществить, довоплотить множество задумок, нищим в грохоте литавр всемирной славы. Умирает, отвергнутый Родиной, лишенный законных, страстно желаемых почестей и финансовой

независимости. Уходит обидно рано, до конца так и не поняв — побежденным или победителем?

Часть первая
«Чувство бессмертия»

Детством и воспоминаниями о себе, чувствами бессмертия и остротой реакции, и растительной радости художник питается всю свою жизнь.

А. Тарковский

Глава 1
Детство

Чем ярче детские воспоминания,
тем мощнее творческая потенция.

А. Тарковский

1

Андрею Тарковскому повезло с наследственностью. Повезло, если принять как итог те семь с половиной фильмов, которые он успел внести в сокровищницу мирового кино, и не вспоминать о крестном пути, который ему предстояло пройти. В его гены был заложен код мощного Дара и черты противоречивой, сложной личности, предопределившие тяготы жизненного пути режиссера.

Отец Андрея — известный поэт Арсений Александрович Тарковский родился в 1907 году в уездном городе Херсонской губернии в семье служащего Елисаветградского Общественного банка. Однако бурная кровь дагестанских правителей, стоявших у истоков рода Тарковских, давала о себе знать — судьбы его представителей складывались непросто.

Корни рода Тарковских, по одной из версий, уходят в «Тарковские владения» — так называлась область, распространявшаяся почти на всю территорию Дагестана и только с 1867 года переименованная в Темир-Хан-Шуринский округ. Последний князь Тарковского владения Шамсудин считался основателем рода Тарковских. Черты властного князя угадываются в чеканной красоте и жесткости характера Арсения Александровича и его сына Андрея.

Александр Карлович, дед Андрея, был наделен духом беспокойным, ищущим. Помимо службы в банке он сочинял стихи, рассказы, переводил для себя Данте, Джакомо Леопарди, Виктора Гюго. К тому же в 80-х годах XIX века активно участвовал в организации народовольческого кружка, в связи с чем находился под гласным надзором полиции, был арестован, три года провел в тюрьмах Воронежа, Елисаветграда, Одессы и Москвы и отправлен на пять лет в ссылку в Восточную Сибирь. В ссылке он начал заниматься журналистикой, сотрудничая с иркутскими газетами. Первая жена Александра Карловича умерла молодой, оставив малолетнюю дочь. Вторая — Мария Даниловна

— родила мужу двух сыновей, Валерия и Арсения. Дети политически неблагонадежного Александра Карловича большей частью воспитывались в родственном семействе драматурга и актера Ивана Карповича Тобилевича, одного из основателей украинского национального театра, известного в истории театра под именем Карпенко-Карый.

Семейство поголовно увлекалось литературой и театром. Стихи и пьесы, написанные любителями сцены, ставились в дружеском кругу. В начале XX века драматические кружки, общества, студенческие и гимназические труппы бурно множились, определяя по нынешней терминологии чуть ли не всю молодежную субкультуру. Стихи писали почти все — в альбомы девиц, в местные журналы и газеты, издавали сборники за свой счет или же скромно хранили сокровенные сочинения в ящике письменного стола. А главное, читали, красиво модулируя голосом, на литературных вечерах, которые проводились в изобилии, завершаясь бурными диспутами или танцами.

Арсений, писавший тайно и лишь для чтения любимой девушке, имел большой успех в молодежном обществе своим «печоринским», как все считали, взглядом и загадочной романтической натурой. Юноша был красив жаркой кавказской красотой, и это само по себе обеспечивало вздохи и записочки от прекрасного пола. А ежели читал стихи — то и прогулки в сиреневых сумерках или морозных садах, поцелуи, клятвы… Милые истории, не раз описанные Куприным, Буниным, Чеховым.

В интеллигентном доме Тобилевичей, насквозь пропитанном культурными и художественными веяниями, раздавались звуки фортепиано, пения под гитару, звучали стихи, разыгрывались скетчи… Как похож вишневый плюш гостиной Тобилевича, изразцовая печь, кремовые шторы на окнах на дом семейства Турбиных — дом детства и юности Михаила Булгакова. Схожа атмосфера, взращивающая людей романтической отваги, неколебимого чувства долга и жажды творчества.

Совсем еще мальчишкой Арсений Тарковский вместе с отцом и братом посещал поэтические вечера столичных знаменитостей — Игоря Северянина, Константина Бальмонта, Федора Сологуба. Позже юноша сам наезжал в Москву, дабы окунуться в атмосферу поэзии. Сложно представить, что где-то рядом с ним, в замерших рядах заставленного креслами банкетного зала, блестели распахнутые близорукие глаза молоденькой Марины Цветаевой. Возможно, Арсений видел, как трепетно преподнесла она Константину Бальмонту после его выступлений белый пион, вспыхнув от смущения. А, может быть, Арсений слышал первые выступления начинающей поэтессы, уже выпустившей за свой

счет сборник «Вечерний альбом»? Много позже, в предвоенной Москве, вернувшаяся из эмиграции Марина Ивановна попала под обаяние уже немолодого красавца и даже писала ему пылкие стихи. А он годом позже, узнав о ее трагической гибели в августе 1941 года, сочинил Марине-мученице поэтическую эпитафию…

Братоубийственная Гражданская война на Украине завершилась победой советской власти. Старший брат Арсения, Валерий, погиб в бою против атамана Григорьева в мае 1919 года. Бандитской власти Советов боялись и надеялись на ее недолговечность. Арсений и его друзья, бредившие поэзией и конституционной монархией, опубликовали в газете акростих, первые буквы которого нелестно характеризовали главу советского правительства — Ленина. Мальчишек арестовали и повезли в Николаев, бывший в те годы административным центром области. Арсению Тарковскому удалось по дороге бежать с поезда. Подросток из интеллигентной семьи скитался, нищенствовал, голодал, исходив Украину и Крым. Ему пришлось перепробовать несколько профессий, он был учеником сапожника, работал в рыболовецкой артели. Оказалось — на все руки мастер, что очень пригодилось в дальнейшей жизни.

В 1923 году Арсений Александрович приезжает в Москву к тетке — сестре отца, и через два года поступает на Высшие литературные курсы, образовавшиеся на месте закрытого после смерти Валерия Брюсова Литературного института. Слегка присмотревшись к студентам, Арсений заметил красавицу с тяжелым пучком русых волос на затылке, словно оттягивающих голову и заставляющих гордо вздергивать подбородок.

«Она!» — решил молодой поэт после выступления в студенческой аудитории Марии Вишняковой, так вдохновенно и страстно рассказывавшей о поэзии Блока.

Вскоре они бродили по московским переулкам, танцевали под оркестр в Парке отдыха, читали без остановки друг другу стихи и целовались в дурманном аромате цветущих лип.

— Я начал писать стихи прямо с горшка! — хвастался Арсений, улыбаясь смоляными глазами. — У нас в доме высокохудожественная обстановка была — то спектакли затевали, то поэтические вечера. Уж и не помню, в каком возрасте я дебютировал. Помню только, что пришлось вставать на табурет. Это я потом вымахал. А мальчонкой был мелковат.

— Зато у меня в роду все крупные и страшно принципиальные. Я обид не прощаю, — Мария заглянула в его влюбленные глаза. Понимала, что чернобровый красавец не ей одной снится. Но ведь думалось: «Да то ж у других мужья на сторону бегают, я-то девушка особенная!» — Учти это, Арсений,

ты мне на всю жизнь предназначен.

— Не пугай. Я верный. Если уж полюбил, то на всю жизнь, — он обнял Марусю. Но она вывернулась и побежала вперед, газовая косыночка порхала в руке. Спряталась за ствол старого клена, прижалась к нему спиной, затаилась. Арсений догнал, поцеловал милый, чуть вздернутый нос, заключил в обруч крепких рук. — Никуда теперь не денешься. Принципиальных я как раз очень уважаю, — зарылся лицом в ее теплые, пахнущие земляничным мылом волосы. — Ты — моя единственная. Этот запах… Ни у кого не может быть такого! (чары любви преображали в редчайший парфюм единственную в стране марку туалетного мыла).

— А мне, знаешь, что в тебе больше всего нравится? — Маруся лукаво прищурилась. — Что сапожничать умеешь. Босая не останусь.

Родителям Марии парень понравился, в 1928 году молодые расписались.

Со следующего года Тарковскому за отличную учебу выделили ежемесячную стипендию Фонда помощи начинающим писателям при Государственном издательстве. Очень кстати оказались эти небольшие деньги молодой семье. Первые публикации Тарковского — четверостишие «Свеча» и стихотворение «Хлеб» состоялись во время обучения на Высших литературных курсах. На том карьера поэта и застопорилась. Долго ему придется ждать собственного сборника — несколько десятилетий.

В следующем году из-за скандального происшествия — самоубийства одной из слушательниц — Высшие литературные курсы закрылись. Тарковский был принят в газету «Гудок» — тот самый знаменитый «Гудок», где подрабатывали Булгаков, Олеша, Ильф и Петров. Тарковский писал судебные очерки, стихотворные фельетоны, басни под псевдонимами. Самым популярным «автором» фельетонов Арсения был простоватый персонаж Тарас Подкова.

В 1931 году Тарковский устроился на Всесоюзное радио старшим инструктором-консультантом по художественному радиовещанию.

— Взяли меня, Маруська, взяли! — объявил он с порога жене. — Теперь зажируем! Пьесы буду писать для радиопостановок!

— Ого! На радио! Ты у меня герой! Это ж очень перспективно и прогрессивно. Главное — не терять идеологическую направленность и не ляпнуть чего-то… ну, ты сам понимаешь, — Маруся осеклась и воровски огляделась — не мог ли услышать

кто-то почти вырвавшееся из ее уст слово «антисоветское». Она варила на керосинке суп из ржавой воблы, полученной в пайке.

— Не беспокойся, я человек здравомыслящий, кой-какую школу прошел. На радио мне уже и задание дали — пьеса будет называться «Стекло». Рассказ о героях-стеклодувах, — Арсений зачерпнул варево, подул на ложку и отведал кушанье. — Ресторан, да и только! И даже лучше, что картошка мороженная, так во рту и тает.

Чтобы познакомиться со стекольным производством, хорошенько изучить процесс варки стекла на месте, Тарковский отправился на стекольный завод. Пьеса была закончена в предельно сжатые сроки, записана замечательным актером Осипом Абдуловым и передана по Всесоюзному радио.

На кухне у приемника собрались чуть ли не все жители коммунальной квартиры, аккуратно рассевшись рядками, словно в театре. В финале соседи поздравляли автора. Маруся накрыла стол, угощая своим фирменным винегретом. Читали стихи, пели и пили за то, чтобы жизнь как можно скорее стала окончательно прекрасной.

— Жизнь будет чудесной! Ты станешь театральным драматургом, и у нас родится мальчик, — шептала Маруся ночью в выбритую, но всегда колючую щеку мужа. — Жесткий у тебя волос, ну прямо щетина.

— Что-что? — сияя в темноте глазами, он сел, оторопело сгреб ее в охапку. — Ты что сейчас сказала, Маруська?! Мальчика ждем? Вот это здорово!

— Или девочку…

— Нет уж, как обещала — сначала мальчика, а потом девочку.

На следующий вечер Арсений вернулся домой мрачнее тучи. Сел, отодвинул приготовленную к ужину тарелку. — Не заслуживаю я кормежки. Маруся, твой муж — безработный. Ой, какую же мне сейчас начальник выволочку устроил! Аж уши горели.

— Пьеса не понравилась? — ужаснулась жена.

— Хуже того. Назвал меня… — Арсений откашлялся. — Назвал «мистиком».

— Мистиком!? Ужас какой… — Мария рухнула на табурет. — Арсюша, это же плохо, даже опасно! Где ж они ее там нашли, мистику?

— А, черт меня дернул! Я ведь энтузиаст пера, оживить пьесу хотел, ввел голос родоначальника русского стекла Михаила Ломоносова.

— Так и отлично же вышло! В качестве литературного

приема. Показал связь поколений, традиций.

— И я им сказал: «Использованный мною художественный прием оживил пьесу. А вы все, товарищи, скучные хрычи!»

— Правильно! Ретрограды буржуазной закваски, — Маруся заулыбалась, положив руку на живот. — Брыкается!

— Вот что, жена! — кулак Арсения припечатал хлебные крошки на протертой клеенке. — Нечего тебе здесь, в городской пыли с мальцом делать. Пиши своим: «Согласны, скоро выезжаем».

Мать Маши с отчимом, как только узнали о беременности, засыпали молодых письмами с мольбами и просьбами рожать в больнице у Николая Матвеевича и поскорее приехать к ним на природу. Еще в начале 20-х годов, спасаясь от голода, свирепствующего в Москве, перебрались Петровы в село Завражье Юрьевецкого района, расположенное на левом берегу Волги недалеко от впадавшей в нее речки Немды.

Отчим Маруси — Николай Матвеевич Петров служил «врачом на все случаи» в местной больнице. Квартиру снимали в большом деревянном доме. Большой заволжский поселок с гудками пароходов, широкими речными плесами, лесами и полями, пятиглавой церквушкой, до которой еще не дотянулась крушащая культовые сооружения рука воинствующе атеистического государства, конечно же, казался раем для ждущей пополнения семьи.

В конце марта Тарковские отправились в рискованное путешествие. Путь был совсем неблизкий — сначала около суток поездом ехали до Кинешмы, там, на грязной привокзальной площади, распугивая кур и гусей, погрузились в розвальни извозчика. Предстояло преодолеть километров тридцать. Но каких! Дорога шла вдоль Волги, потом по замерзшей еще реке, вот-вот грозящей вскрыться. Ехали с трех часов дня до пяти утра. Арсений держал руку жены и молил только об одном — чтобы не начались роды среди этой снежной ночной пустыни. Мария притихла, опасливо прислушиваясь к толчкам в животе, и думала о том же.

— Тебе ж только 20 апреля рожать, Марусенька! — подбадривал жену Арсений. — Уж за три недели доберемся, полагаю. — Он еще пытался шутить, а у нее на каждой колдобине обрывалось сердце: «Все! Начинается!»

— Дорога разбитая, тудыть ее в дышло! Боюсь, растрясем твою жинку, — обернулся кучер. — Я уж и так стараюсь помаленьку ехать, ямы проклятущие объезжать. Тьфу, куда тебя, шалаву, в самый омут несет! — щелкнул хлыст, розвальни тряхнуло на очередном обледенелом ухабе. Маруся слабо

пискнула.

— Не бойся, я ж с тобой! — с наигранной бодростью заверил муж.

— Арсюша, если что, ты сможешь? — Мария вгляделась в белеющее в снежном отсвете лицо Арсения. — Сможешь роды принять?

— Господи, помилуй! — он перекрестился. — Вроде много в жизни видел, а этого как-то не приходилось. Но ты не дрейфь. Писал же Некрасов, как русские женщины прямо в поле без всякой посторонней помощи рожали. И у Куприна есть рассказ…

— Ой, пожалуйста, не надо про это! — она обеими руками ухватилась за его жилистую горячую кисть. — Лучше Лермонтова почитай «Выхожу один я на дорогу…».

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

Маруся подхватила:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом…
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чём?

— Фу… Отпустило… — она слабо улыбнулась. — Со стихами я и до больницы дотяну.

Но не дотянула. Рожала Мария Ивановна на обеденном столе родительского дома, покрытого крахмальной скатертью. Мать так разнервничалась, что забыла, где дом акушерки. Но Арсений, энергичный и взволнованный, отыскал-таки повитуху. Роды принимали акушерка и Николай Матвеевич.

После того как все завершилось, изрядно переволновавшийся доктор вынул из буфета графинчик. Налил стопочку себе и зятю. Покосился на лежавшую в чистой постели молодую мать с орущим младенцем:

— Ну, Маруська, следующего рожай где хочешь! Очень уж нервно принимать у своих.

2

На следующий день молодой папаша, со свойственным ему нетерпением, взял справку о рождении сына и зарегистрировал свидетельство о рождении Андрея Арсеньевича Тарковского в сельсовете: «Рожден в селе Завражье Юрьевецкого района 4 апреля 1932 года».

Родители новорожденного, как люди литературные и потрясенные важностью события, взялись вести дневник. Записывали почти каждый день, вместе или по очереди. Вглядываясь в маленькое, сморщенное личико, Мария с дотошной подробностью пыталась зафиксировать даже мутный оттенок глаз новорожденного: «Глаза темные серовато-голубые, синевато-серые, серовато-зеленые, узкие; похож на татарчонка и на рысь. Смотрит сердито. Нос вроде моего, но понять трудно. Рот красивый, хороший… Будем звать Рыськой».

Одна неприятность — кричал младенец без устали. «12 апреля, — записала в дневник Маруся, — около десяти часов вечера. Ночь была кошмарная. Орет и ничего нельзя сделать». Маруся беспокоилась не о своем сне. Хорошо бы одна мать не спала, так Николаю Матвеевичу с утра вести прием в поликлиническом отделении, потом на велосипеде объезжать больных, да еще частенько и ночью вставать приходится, когда к нему за помощью прибегают.

А Рыська все орал, вконец измучив стариков. Молодых перевели жить в мезонин большого флигеля лаборатории, где было довольно удобно — две небольшие комнаты с балконом. Арсений — мастер на все руки — споро покрасил потолок и стены, привел жилье в порядок. Хотя колодец во дворе и воду приходится греть на дровяной печи, заботы Арсению в радость. Он кипел энергией от присутствия в его жизни крошечного существа, называя сына то Рыськой, то Дрилкой. Пеленки стирал, укачивал, сочиняя для сына колыбельные.

Маруся пишет в дневнике: «Папа Ася — замечательно хороший папа и очень хорошая няня».

Арсений находил себе сотню дел: переплетал книги, чинил обувь, виртуозно штопал носки, мог до утра ремонтировать печатную машинку, разобрав ее на части. Любил красоту, нарядность, умел создавать в доме ощущение изящества, небогатого уюта. Книги же читал и писал стихи круглосуточно. Единственно, что мучило Арсения Александровича, — переводческая работа, необходимая для заработка. Откладывал переводы до последнего дня и делал их в режиме аврала перед самой сдачей.

Начались теплые месяцы, земля расцвела во всей красе. Малыша крестили в местной пятиглавой церквушке, и он стал,

вроде, поспокойнее.

У Маруси и Арсения было свое потайное место — за кустами сирени. Когда цветет, нырнешь в самую гущу, и словно одни во всем свете, а свет тот — рай.

— Слушай, что я написал… — Арсений доставал из кармана рубашки исписанный листок и, глядя в голубизну неба между тяжелыми пахучими гроздьями, начинал читать, немного другим, глуховатым, торжественным голосом:

Ты сном была и музыкою стала,
Стань именем и будь воспоминаньем.
И смуглою девической ладонью
Коснись моих полуоткрытых глаз,
Чтоб я увидел золотое небо,
Чтобы в расширенных зрачках любимой,
Как в зеркалах, возникло отраженье
Двойной звезды, ведущей корабли.

Маруся держала его руку, в глазах стояли слезы. «Ты сном была и музыкою стала…» Это про нее сказано! Вот такое счастье — как ни у кого! Вот он — единственный, которого беречь и любить до скончания века…

А он уже целовал ее, стянув нетерпеливо с горячих нежных плеч ситцевую блузку.

— Арсюшенька, Арсюшенька… — только шептала она. — Я еще девочку хочу.

— Будет.

Она прижалась к его груди, слушая сильные и гулкие удары сердца:

— А наши дети тоже станут поэтами? Станут! Непременно станут! В тебе этой силищи, этого дара на пятерых…

— Милая, милая моя… Тайна сие есть, — он умел превращаться в «великого». Вот ласкал, целовался и вдруг — словно застыл. Сидит, не шелохнувшись, и мысли далеко-далеко летают… Вот тайна, вот Божье благословение… Маша притихла: вдруг сейчас новые стихи прямо с небес в его душу стекают…

— А ты… ты знаешь какой? Ты — грандиозный! И не спорь — первого ранга поэт.

Весна с ее ароматами и птичьим щебетом — сказочные дни для родителей и малыша, нежившегося теперь на солнышке в картонной коробке. Мир преображался для Маруси в сплошное ликование, когда шагал рядом высокий, статный, с бронзовым профилем, в такт шагам вычеканивая сочиненные накануне

строки, муж. А Рыська спал, нежась в тепле отцовских рук. Счастье — пронзительное, почти не переносимое. Страшно только, очень страшно. Когда дорогое хранишь — всегда страшно. Страшно богатею. Это нищему все трын-трава — терять нечего.

— Маруська, ты как лебедь белая, такая чинная, вальяжная, идешь, травинку грызешь, цветочки собираешь. А меня к делам тянет. Не могу я просто так, без дела гулять! Крышу у колодца починить надо? Этажерку для книг я почти закончил, собирать кто будет? Непорядок. Все горой навалено — неуютно как-то. Ты б салфеточку какую-нибудь, что ли, связала — отлично выйдет! Я дерево лаком покрою, а ты — кружевом. Вот и будет, где Толстому с Достоевским «на лаврах почить», — который раз подталкивал Арсений жену на стезю обустройства «гнездышка».

— Да ну их — салфеточки! Мещанство это. Только пыль собирать, — отмахнулась Маруся. Она была типичным человеком своего времени. Умела довольствоваться минимальным — чашкой чая, куском хлеба, а уж вазочки и картиночки просто презирала. В быту была непритязательна — набрала букет на лугу и сунула его в большую стеклянную бутыль, которую мать для вишневой наливки припасла. Выскребла полы добела — и порядок. Да и ведь правда — чудо как славно!

Но вот чего к чему стремилось и не могло вобрать в себя ее сердце — неизбывной, вечно новой прелести природы. Андрюше, едва ковылять научившемуся, то цветочек к носу сунет, то на птичку или пушистую гусеницу покажет:

— Смотри, сынок, в каком мире живем! Радость же одна…

Писала Маша о лесах и полях, тучках и паучках тонкие, славные рассказы, любимые ее друзьями. На курсах ее даже в шутку называли «Толстой в юбке». Но как-то Арсений бросил небрежно:

— Мило, очень мило. Для дамского альбомчика.

Маруся была не из тех, кто забывает обиду. Собрала свои тетрадки и развела за сараем костерок. Побросала и стихи и прозу. Рядом в коробке орал, видимо, протестуя, Дрилка.

— Ты что тут делаешь? Парня дымом моришь! — удивился Арсений, найдя жену за странным занятием. Подхватил сына вместе с «кроваткой». Присмотрелся: — Зачем бумагу палишь? Я ж над каждым клочком дрожу!

— Это моя бумага. Она испорченная.

— Как так «испорченная»?

— Писала я всякое. Стихи, рассказики — все там горит.

— И почему же ты аутодафе своим писаниям устроила? Да не кричи ты так, Дрилка! Поговорить же родителям не даешь! — отнеся на крыльцо коробку с зашедшимся ором сыном, Арсений

вернулся, поднял присевшую у костра жену, встряхнул за плечи. — Зачем свое творчество палишь?

Она улыбнулась в его насупленное лицо. Брови смоляными стрелами разбегались от переносицы к вискам. Чистый демон.

— По причине отсутствия таланта, — съязвила, отвернулась и пошла к малышу, прекратив разговор. Он промолчал, подавив раздражение: «Вот уж характер! Упрямство и гордыня». Лишь бубнил свои стихи, написанные совсем недавно:

Все ты ходишь в платье черном.
Ночь пройдет, рассвета ждешь,
Все не спишь в дому просторном,
Точно в песенке живешь.

Веет ветер колокольный
В куполах ночных церквей,
Пролетает сон безвольный
Мимо горницы твоей.

Хорошо в дому просторном —
Ни зеркал, ни темноты,
Вот и ходишь в платье черном
И меня забыла ты. (…)

Кому написал, о ком грустил? Разве поймешь? Жене эти стихи он не читал.

Как ни славно жилось им тем летом, а уставали здорово, хорошо хоть обеды готовила бабушка. Не высыпались, очумев от криков Дрилки.

Арсений даже как-то сказал в минуту усталости жене:

— Похоже, наш малец пьет змеиное молоко.

Что-то его поэтическое чутье в крохотном человечке угадало. Гневный взгляд неулыбчивого мальчика, сморщенное в требовательном крике личико — приметы будущего характера. Ведь не улыбнется, не «загулит», как у них, народившихся, принято. Кто знает, что видится младенцам в первые месяцы пребывания на земле и не проходит ли перед ними, как и в последние минуты, вся их будущая жизнь? А, может быть, идет «загрузка программы» мировосприятия — определение главных векторов ориентации в мировом пространстве? Во всяком случае, казалось, что было явление на белый свет для Дрилки трудным и совсем не веселым.

3

«Интересный мальчонка у нас получился… Думаю так, что суждена Андрюше наследственная поэтическая раздвоенность. Когда жизнь идет как бы в двух измерениях — реальном и поэтическом. Арсений то задумчив и пасмурен, то смешлив или равнодушно-отстранен. То в упор меня не видит, то заваливает ворохом цветущей черемухи, что белым облаком тает у забора», — размышляла Маруся, вглядывалась в личико сына, пытаясь угадать в нем родительские черты. Выходило — папин сын. Вон черный хохол, как у дагестанца, на темечке торчит. А материнского — ничего…

На фото Арсений и Маруся — красивая пара, но как не схожи! Спокойная, сероглазая, круглолицая русская красавица и бледнолицый, с восточным разрезом глаз и резким взлетом бровей кавказский князь.

В 1934 году у Андрюши появилась сестра Марина — все, как загадывали они когда-то.

Арсений часто уезжал в Москву — кормилец увеличившейся семьи должен быть добытчиком. Маруся понимала это, но все же, представляя столичный поэтический круг, завидовала мужу и боялась искушений, неизбежно возникающих на пути столь талантливого и видного мужчины. Да и кровь у него горячая. Хотя, может, и не было в их роду никаких дагестанских князей. Так Арсений утверждал. А, может, не знал правды? Тайны крови — самые загадочные, скрещенье судеб мужчины и женщины непредсказуемо и часто — мимолетно. Возможно, во времена «Кавказского пленника» тайно вплелся в древо польских и русских предков кавказский или татарский росток. Во всяком случае, если уж судить по внешности, то в Арсении и Андрее присутствие южной крови несомненно. Да и в характере — добродушно-беспринципном, с ленцой да смешинкой — русского настроя и следа нет. Натянутая тетива воли, бескомпромиссный приоритет чести, задиристая дерзость. И суровость. Вот написал же после пустяковой размолвки:

Если б, как прежде, я был горделив,
Я бы оставил тебя навсегда;
Все, с чем расстаться нельзя ни за что,
Все, с чем возиться не стоит труда, —
Надвое царство мое разделив.

Я бы сказал:
— Ты уносишь с собой

Сто обещаний, сто праздников, сто
Слов. Это можешь с собой унести.

Мне остается холодный рассвет,
Сто запоздалых трамваев и сто
Капель дождя на трамвайном пути,
Сто переулков, сто улиц и сто
Капель дождя, побежавших вослед.

Что за мрачные предчувствия? И представить страшно. Маруся тосковала, ожидая мужа из очередной поездки в Москву, не ведая, что уже разгорается пожаром роман мужа с другой женщиной. Да разве об этом надо думать? Детей поднимать! Маленькая Мариночка — само очарование, всем помочь хочет, всякая былиночка, всякий котяра ею приласкан. И спокойствие, и шелковистые косицы — мамины. Старательная девочка, прилежная. А вот с Андрюшей трудно: ершист, несговорчив, непослушен. Да и ласки от мальчика не дождешься, только зыркнет черным глазом:

— Ма, я пошел. За двором погуляю.

Очень самостоятельный, читает много, что-то пишет, рисует, но и пропадает подолгу. Без докладов о своих прогулках — не разговорчив. Не успеет пригладить материнская рука жесткие, как конский волос, смоляные вихры на затылке — вывернется, убежит к своим делам. Это в таком-то возрасте, а что будет, когда вырастет? Вот только надежда, что отец приструнит — одной они породы, общий язык найдут.

И ведь счастье какое — сын и дочка. Арсений безумно детей любит. Если даже и загуляет на стороне, никуда из семьи не денется. Тьфу-тьфу! Что напраслину возводить, не такой он, чтобы жене врать.

Обманули Марусю надежды на детолюбие и мужскую преданность ее принципиального мужа.

В 1936 году Тарковский познакомился с Антониной Александровной Бохоновой, женой критика и литературоведа, друга Маяковского и Давида Бурлюка. Вскоре стало понятно — эта видная, яркая женщина, умевшая блеснуть и внешностью, и интеллектом, словно предназначенная быть спутницей известного поэта, не увлечение — любовь нерасторжимая.

Об этом и сообщил Арсений жене летом 1937 года, когда двое детишек за ее юбку держались.

— Жить мы решили с Антониной Александровной пока тут поблизости. Так что вам буду помогать и детей не брошу.

— Гостем наезжать станешь? — Маруся постаралась, чтобы вопрос прозвучал иронически и не хлынули слезы. Даже сейчас, предавший ее и детей, чужой, он был частью ее существа. Это жесткое, отчужденное лицо осталось единственным, которое она любила и будет любить всегда — до старческих морщин, седин и последних болезней.

— Навещать буду, — подтвердил Арсений и положил под вязаную кружевную скатерть свернутые бумажки. — Это вам пока на жизнь. Обедать не стану, извини. Спешу.

— С детьми, с детьми хоть простись!

— Я ж не умираю. Скоро приеду, — потрепав стриженые головы малышей, развернувшись каким-то офицерским точным движением, он ушел. Мелькнул в дверях, на дорожке через двор, скрипнула калитка, качнулась ветка старой черемухи… Что это — конец? Захлебнувшись рыданиями, она ничком кинулась на кровать и кусала подушку, чтобы не закричать, не завыть, не всполошить детей.

А ведь была, была же черемуха!

Больше никто не принесет Марусе эти пахучие грозди. От Андрея-то ласки такой не дождешься.

Арсений развелся с Марией Ивановной и женился на Антонине Бохоновой. Жили они первое время неподалеку. Отец часто приходил в бывший дом просто так — навестить, и непременно на дни рождения детей с подарками. Андрюше принес большой альбом и акварельные краски, тетрадки Марине, конфеты Марусе. Но как-то всегда торопился уйти, не попасться на глаза бывшей теще с тестем.

— Ты лучше к нам совсем не ходи, — тихо предупредил Андрей, догнав отца уже за калиткой. — Мама потом целую ночь плачет. И Маринка. Я то что — я мужчина. Без тебя обойдусь.

Гордый маленький человек. А знал уже, что оставившего их отца любить нечего. Только злость одна, такая, что драться хочется. И еще — вцепиться в него и не пускать! Ни за что не пускать! Таким не прочным оказался этот домашний теплый очаг. Был дом — да все порушилось. И ноет, ноет нутро, потому что вернуть ничего нельзя. Это называется «время» — только вперед и никогда назад. Совсем просто, только смириться совершенно нет сил и хочется как-нибудь сигануть во вчерашний день, в прошлое, когда все были вместе, и остановить мгновение. Навсегда. Отец стоит на дорожке под серебристым тополем, у камня, под которым закопан клад. Яркий, белый-белый день. И никуда он не уходил, маму не променял на другую жену. А у окна застыл, глядя на него, черноглазый мальчик.

Андрей изо всех сил старался напрячь все мысли, все

желания, чтобы вернуть тот теплый тихий день, ветер в надувшейся занавеске, шумящие за окном травы, старый кувшин, вдруг опрокинувшийся, и белую струйку молока, хлынувшую на пол. Поток замедлился, загустел вместе с затихшим ветром, и вот уже медленно-медленно растекается по деревянным половицам лужица… Стоп! Он жмурился, сильно сжимал кулачки… Распахивал глаза — скамейка пуста, важно стоит прикрытый марлей кувшин, бьется о стекло муха, и неумолимо тикают ходики.

Андрей рос шустрым мальчишкой, непоседой — весь день бесенком носился. Но не простым гостем явился он в этот мир — соглядатаем, сотворцом. Все видел, подмечал. С собачьей чуткостью ловил звуки, запахи. Словно работал в нем, не останавливаясь, записывающий даже мимолетные впечатления аппарат. Потому и мир, окружавший его, впечатывался в память навечно, во всех бренных своих мелочах.

Он тщательно, трепетно исследовал каждый уголок двора, доски забора, стволы деревьев — каждую драгоценность необъятного мирского богатства в его завораживающей изменчивости. Ливни, грибные дождики, алмазная россыпь росы, горящая в первых лучах солнца, и щепы, и летучий пух с поседевшего татарника — все жадно вбирал в себя, впитывал, боясь потерять хоть малую толику.

«Меня успокаивал огород, — записал позже Андрей в дневнике. *Он царственно покрывал пространство между домом и тремя заборами. Один отделял его от улицы, ведущей вверх в гору, к кирпичной, выбеленной стене Симоновской церкви, другой — от соседского участка, а третий, с калиткой на веревочных петлях, — от нашего двора… Все три забора были СТАРЫМИ и поэтому прекрасными… Японцы видят особое очарование в следах возраста, выявляющего суть вещей. «Саба», как они называют следы старения вещей, — это неподдельная ржавость, прелесть старины, печать времени…*

Детством и воспоминаниями о себе, чувствами бессмертия и остротой реакции, и растительной радости художник питается всю свою жизнь. …Детство — это сияющие на солнце верхушки деревьев, и мать, которая бредет по покрытому росой лугу и оставляет за собой темные, как на первом снегу, следы…»

«*Чем ярче эти воспоминания, тем мощнее творческая потенция*». Не здесь ли, в мощной связи всего его существа с живой плотью Божьего мира одна из тайн дара Тарковского?

Глава 2
«У меня была удивительная тяга к улице»

1

1939 год. Андрею пора готовиться в школу, семья вернулась в Москву. Поселились в прежних комнатах на первом этаже дома на Щипке (первый этаж каменный, верх — деревянный). Улица Щипок в районе Замоскворечья относилась к району, сплошь застроенному лабиринтом переулков. После реформы 1861 года в застройке улицы преобладали благотворительные учреждения: Александровская больница, Солодовниковская богадельня (сейчас здание Института хирургии имени Вишневского), а также мельницы, хлебные склады. До начала XX века здесь стояли в основном каменные дома, заселенные мещанами, мелкой интеллигенцией, рабочим людом. Примечательно, что ни один из домов на Щипке не включен в городской реестр памятников. Дом Тарковского, ставший культовым местом после его кончины, был снесен, несмотря на многочисленные петиции о создании Дома-музея великого режиссера. Но это еще далеко впереди.

Пока же под старым тополем в сплетении кривых переулков стоит двухэтажный дом, заселенный многочисленными семьями и фабричными рабочими. Там, до переезда в Юрьевец, жила мать Марии Ивановны со вторым мужем и дочерью, сюда и вернулась разведенка Маруся со своими детьми.

Мария Ивановна устроилась корректором в Первую образцовую типографию, Андрей пошел в московскую школу № 554 и в районную музыкальную по классу фортепиано.

Заниматься приходилось у соседей, так как своего инструмента у Тарковских не было.

Андрея завораживала музыка, но когда играли другие. А чтобы научиться самому извлекать из непослушного деревянного инструмента эту волшебную вязь созвучий, надо оттачивать технику: одно и то же, одно и то же повторять — пальцы тренировать. С ума можно сойти! Вот если б дирижером стать: взмахнул — и целый оркестр заливает пространство морем волшебных звуков! И все по мановению твоей палочки!

Дирижером очень даже здорово работать. Не о типографии же мечтать?

Семилетнего сына мать впервые привела в кино, боялась раньше травмировать психику ребенка впечатлениями от фильма.

В «Ударнике» шел «Щорс» Довженко.

Картину Андрей не запомнил. Пареньку, едва возвышавшемуся над спинкой кресла, запомнилось лишь мерцание экрана и черные взрывы среди подсолнухов, сопровождавшиеся музыкальными аккордами. Эти взрывы и подсолнухи потрясли его тогда навсегда. Андрей неизменно, с некоторыми оговорками, будет считать Довженко великим режиссером.

В доме было много книг. Мальчик зачитывается Андерсеном, Марком Твеном, Сервантесом. Он обожал «Робинзона Крузо», «Гулливера», рыцарские романы Вальтера Скотта, Стивенсона, сказки братьев Гримм, а позже — прозу Лермонтова, Пушкина, «Записки охотника» Тургенева, рассказы Бирса, Киплинга, Александра Грина. «Детство» и «Отрочество» Толстого, Гоголя… Запойно «глотал» книги и ответственно переваривал впечатления.

Мария Ивановна тщательно формировала вкус сына, ведь она, хоть и без мужа, воспитывала отпрыска интеллигентного, одаренного рода… Разрешив Андрею читать «Войну и мир», она терпеливо читала вместе с ним отдельные места, объясняя особенности и тонкости толстовской прозы. Про дуб на краю дороги, про лунную ночь, про все, что однажды впитала ее душа. Эстафету принял сын.

Мария Ивановна видела напряженно нахмуренные брови мальчика, черные, сосредоточенные глаза, стремившиеся понять и запомнить навсегда открывшуюся перед ним бездну толстовского романа. Смотрела на Андрея и ликовала: у Арсения растет достойный сын.

2

Война разрушила эту едва наладившуюся жизнь.

В 1941 году Марии Ивановне с помощью Арсения Александровича удалось увезти детей в эвакуацию — снова в места раннего детства, в село Завражье. *«Это было тяжелое время. Мне всегда не хватало отца. Жизнь была необычно трудной во всех смыслах. И все-таки я много получил в жизни. Всем лучшим, что я имею в жизни, я обязан матери»,* — вспоминает Тарковский. Мария Ивановна по льду ходила за реку, таскала картошку из дальних деревень, стирала в проруби, исхитрялась готовить на всю семью, что Бог послал, что выменяла на базаре, сумела припрятать. И все это время дрожала напряженная струна в детском существе мальчика — ожидание отца.

«Едва расслышав мужской, знакомый неповторимый голос, мы

с Мариной уже мчались в сторону дома. В груди у меня что-то прорвалось, я споткнулся, чуть не упал, и из глаз моих хлынули слезы. Все ближе и ближе я видел его очень худое лицо, его офицерскую форму, кожаную портупею, его руки, которые обхватили нас. Он прижимал нас к себе, и мы плакали теперь все втроем. Прижавшись как можно ближе друг к другу, я только чувствовал, как немеют мои пальцы, — с такой силой я вцепился ему в гимнастерку.

— Ты насовсем? Да? Насовсем? — захлебываясь, бормотала сестра, а я только крепко-крепко держался за отцовское плечо и не мог говорить.

Вдруг отец оглянулся и выпрямился. В нескольких шагах от нас стояла мать. Она смотрела на отца, и на лице ее было написано такое страдание и счастье, что я невольно зажмурился».

Именно тогда умерла в маленьком Андрее самая сильная привязанность, навсегда спряталась, скукожилась раненая любовь. Он не захочет больше быть беззащитным — с распахнутой душой, рвущимся навстречу обманчивому соблазну любить и быть любимым. И без того скрытный его характер устремится к оборонительной жесткости, недоверчивости. Створки души захлопнулись — войти в нее с трудом сможет только избранный, и то ненадолго. Все пространство займет ставшая фетишем, идолом — профессия.

Война неизгладимой печатью отметила всех — тыловых и воевавших, старых и малых.

«Тот, кто родился после 44-го, — совершенно иное поколение, — отмечает Андрей. *Отличное от военного, голодного, рано узнавшего горе, объединенного потерями безотцовщины, обрушившейся на нас, как стихия, и оборачивающейся для нас инфантильностью в 20 лет и искаженными характерами. Наш опыт был разнообразным и резким, как запах нашатыря. Мы рано ощутили разницу между болью и радостью и на всю жизнь запомнили ощущение тошнотворной пустоты в том месте, где совсем недавно помещалась надежда».* Чрезвычайно точное и важное для Тарковского признание: ожесточенность потерь затмила свет надежды. С годами, чахлая и болезненная, его надежда не окрепнет, а, напротив, погрузится во тьму пессимизма.

Летом 1943-го мать с двумя детьми и бабушкой вернулись в свой угол, в дом № 26 1-го Щипковского переулка. Дом напоминал отчасти барак из-за длинного коридора, делящего его на две части. Семье принадлежали две комнаты в коммунальной квартире с окнами, выходящими во двор почти над самой землей. В кухне с оконцем в коридор постоянно горела лампочка,

плавающая в клубах пара и дыма. На газовых плитках кипятилось белье в оцинкованных баках и постоянно шипели кастрюли и сковородки. Готовили по очереди. Мария Ивановна выходила сюда курить. Дымя дешевой папиросой, успевала белье в баке помешивать, картошку почистить, пол деревянный горбатый вымыть, да еще мыльную пену, обжигая руки, с плиты вытирать. Полы в доме были всегда холодные — считай, в полуподвале жили. В правой части коридора располагалось рабочее общежитие. Здесь частенько бузили и вызывали милицию. Ничего особенного — жизнь, как у всех. Главное — угол свой, не съемный, что уже счастье.

В сентябре Андрей вернулся в 554-ю школу и поступил в Художественную школу имени 1905 года. Рисовал он хорошо, Мария Ивановна решила: художник растет.

Вот только пришла беда — Андрюша заболел. Все кашлял и кашлял, оказалось — каверна в легком. В ноябре пришлось положить его в больницу на долгих пять месяцев. Все это время Марии Ивановне надо было работать в две смены, чтобы носить сыну дорогие, отсутствовавшие в рационе семьи продукты: масло сливочное, клюквенный морс, сметану. Отец, взволнованный болезнью Андрюши, навещал его. Хоть и редко, ведь передвигался он после ранения на костылях с большим трудом. И разговоры как-то не клеились. Андрею хотелось больше узнать про то, как приходилось отцу на войне в «четырех шагах от смерти». Ведь он стихи писал, в разведку ходил… Да и потом непросто ему пришлось. Но Арсения Александровича отличала скромность, особенно в отношении собственной персоны. На рассказы о героизме, тем более откровения, склонить его было трудно. Сын воспринимал сдержанность отца как недоверие, отстраненность, боязнь непонимания.

Лишь однажды прочел отец написанные тогда, под обстрелом, стихи. Назывались они «Белый день»:

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.

В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней —
Вьющиеся розы,
Молочная трава.

Никогда я не был

Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно,
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад.

Уткнувшись лицом в подушку, Андрей разрыдался. Именно так видел он сотни раз во сне тот «белый день». Сейчас он понял, что они с отцом ближе, чем он когда-либо думал. И ведь точно такое стихотворение хотел бы написать он сам! Когда поднял голову, чтобы сказать отцу, что все-все именно так и осталось в нем, и что он обязательно сделает что-то, чтобы этот день вернуть, в палате никого не было.

Лечили Андрея основательно и добились успехов. К счастью, изобретение антибиотиков лишило эту очень распространенную болезнь смертельной хватки. Пенициллин, усиленное питание и молодой организм победили хворь, косившую молодых до сей поры нещадно. Теперь он часто думал об отце, повторяя засевшие в голове строки. Неужели правда, что тогда, именно тогда, он был особенно счастлив? В те годы со своей семьей, блаженствуя на солнце, вбирал в себя тепло разомлевшего сада?

Увы, у него будет много побед и мгновений творческого полета, но счастье, такое безмятежное, бездумное, первозданно-детское, уже не посетит Тарковского.

«Мы, дети войны, — записал в дневнике Андрей, — *рано ощутили разницу между болью и радостью и на всю жизнь запомнили ощущение тошнотворной пустоты в том месте, где совсем недавно помещалась надежда*».

3

Его выписали из больницы весной 1948 года. Пропустив год из-за болезни, Андрей пошел в 9-й класс той же школы. Едва ему исполнилось 16 лет, подал заявление на поступление в комсомол — очень хотелось быть бойцом «передового отряда строителей коммунизма». Приодевшись с сознанием серьезности момента в белую рубашку и перешитые бабушкой из дедовых синие габардиновые брюки, явился в райком комсомола. Ждал в коридоре, нервно грызя ногти и вспоминая про себя фрагменты

«Героической симфонии» Бетховена. Слышал торжественные удары сердца, ощущая полную растерянность: как перевести эти вдохновенные звуки в слова? Как выразить то, что он чувствует сейчас?

Наконец его вызвали. Войдя в заветную дверь, Андрей увидел длинный стол под красным сукном и сидевших в ряд комсомольских вожаков. За низкими окнами цвела сирень, в комнате стоял зеленый полумрак. Он успел заметить огромный бюст Ленина на подставке в углу, а за ним алое знамя СССР. В груди полыхнула гордость: скоро и у него появится значок вот с таким знаменем и буквами ВЛКСМ.

— Так… — сидевший в центре лысый, немолодой уже мужчина с пустым рукавом старого пиджака, очевидно — фронтовик, взял его заявление из лежавшей перед ним стопки. — Андрей Арсеньевич Тарковский. Учащийся школы номер 554, — он поднял глаза на стоящего в центре Андрея: — Что можешь рассказать о себе?

— Учусь… Люблю музыку, рисование, читаю книги. Хочу быть строителем коммунизма.

— А кем собираешься стать? Как коммунизм-то строить?

— Хочу… — Андрей замялся, поморщился и выпалил: — Хочу стать Бетховеном. Людвигом Ван Бетховеном.

— Композитором, что ли? — на лице председателя появилась веселая усмешка. — Боюсь, для страны двух таких музыкальных деятелей будет многовато.

— Он не наш, этот композитор, он немец, — пояснила председателю сидевшая слева от него взрослая женщина с пионерским галстуком — вожатая.

— Тем более странно, — укорил Андрея фронтовик. То, что этот человек потерял на войне руку и, как его отец, стал инвалидом, глубоко тронуло Андрея. Он поспешил заверить:

— Нет… Конечно, не таким! Такого второго быть не может… — он вскинул горящие глаза на фронтовика: — Но стремиться надо! Мне его сочинения очень нравятся. Какой же коммунизм без великой музыки…

— Ага, вон, куда он метит: непыльная работенка — целыми днями за пианино штаны просиживать, — встряла рыжая девчонка, которая, Андрей это помнил, часто выступала на школьных собраниях. — А на стройке с лопатой смену вкалывать? Это как тебе, нравится?

— Если надо… Если меня пошлют… — Андрей вдруг залился краской, стесняясь своего признания насчет Бетховена. Удивить думал, болван!

— Э, погодите, я ж этого типа знаю! — противный голос

принадлежал дворовому соседу Андрея Яшке Скворцову. — Он хочет, знаете, что? Он просто хочет пролезть в ряды комсомола, стиляга! Он же со спекулянтами водится и одевается, как враг народа, во все иностранное! Это сейчас идейно выдержанным прикинулся.

Комсомольские вожаки зашушукались.

— Что скажешь, Андрей? Товарищ Скворцов сказал нам правду? Или, может, придумал? — прищурив глаза, пытал председательствующий.

— Я не враг… — Андрей потянул было руку в рот — грызть и так чуть не до корня искусанные ногти, вовремя остановился и сцепил кисти за спиной. — Но он верно говорит. У меня есть одежда… не совсем…

— «Не совсем…» Ха! Коренным образом буржуазная и не соответствующая облику комсомольца! — отрубила гневно веснушчатая. — Я его в парке видела с компанией стиляг, когда мы патрулировали. Разогнали, побрить кое-кого хотели. Не наш это человек.

— Вот видишь, как о тебе люди отзываются. Да… Выходит, рано тебе, Андрей, в комсомол поступать, — укоризненно покачал головой фронтовик. — Давайте голосовать, товарищи. Кто за то, чтобы удовлетворить заявление Тарковского о вступлении в ряды ВЛКСМ? Никто… Иди-ка ты, парень, домой и хорошенько подумай, как тебе жить дальше, с идейной молодежью или с подонками…

Так и не пришлось Андрею побывать в комсомоле. Позже он уже не рискнул вступить в ряды КПСС, куда хотел бы попасть не из карьерных соображений, а в знак причастности к социалистическому строительству СССР. Но пытаться не стал. Уже знал — чужак, зарубят, да еще насмешками травить будут.

4

Так странно сошлись звезды над этой обычной московской школой, что в одном классе с Андреем учился Андрюша Вознесенский. На Вознесенском держалась школьная стенная газета, в него влюблялись девочки, он, слегка заикаясь, открывал звонкими певучими стихами школьные вечера. Присмотрел в приятели голубоглазый Вознесенский хмурого брюнета из поэтической семьи. Дружба не получилась по причине замкнутости Андрея и определившихся у него совсем иных интересов.

Но через много лет известный поэт напишет миниатюру о

своем прославившемся и рано умершем однокласснике. Называется рассказ «Белый свитер».

К нам в 9-й «Б» 554-й школы пришел странный новенький: Тарковский, Андрей Арсеньевич. Рассеянный. Волос, крепкий, как конский, обрамлял бледные скулы. Он отстал на год из-за туберкулеза. Голос у него был высокий, будто пел, растягивал гласные. Был он азартен, отнюдь не паинька. Я пару раз видел его ранее во дворе, мы даже однажды играли в футбол, но познакомились мы лишь в школе.

Мы с ним в классе были ближе других. Жил он в деревянном домишке, еле сводя концы с концами на материнскую зарплату корректора. Из школы нам было по дороге. Вся грязь и поэзия наших подворотен, угрюмость недетского детства, выстраданность так называемой эпохи культа отпечаталась в сетчатке его, стала «Зеркалом» времени, мутным и непонятным для непосвященных. Это и сделало его великим кинорежиссером века.

…Так вот однажды мы во дворе стукали в одни ворота. Воротами была бетонная стенка. На асфальте стояли лужи. Скучая по проходящей вечности, с нами играл Шка — взрослый лоб, блатной из 3-го корпуса. Во рту у него была фикса.

Он уже воровал, вышел из колонии.

Его боялись. И постоянно отдавали ему мяч. Около нас остановился чужой бледный мальчик, комплексуя своей авоськой с хлебом. Именно его потом узнал в странном новеньком нашего класса. Чужой был одет в белый свитер крупной, грубой, наверное, домашней вязки. «Становись на ворота», — добродушно бросил ему Шка. Фикса его вспыхнула усмешкой, он загорелся предстоящего забавой.

Стоит белый свитер в воротах.
Тринадцатилетний Андрей.
Бей, урка дворовый,
Бей, урка дворовый,
бутцей ворованной,
по белому свитеру
бей —
по интеллигентской породе!

В одни ворота игра.
За то, что напялился белой вороной
в мазутную грязь двора.

Бей белые свитера!
Мазила!
За то, что мазила, бей!
Пускай простирает Джульетта Мазина.
Сдай свитер
в абстрактный музей.

Бей, детство двора,
за домашнюю рвотину,
что с детства твой свет погорел,
за то, что ты знаешь
широкую родину
по ласкам блатных лагерей.

Бей щеткой, бей пыром,
бей хором, бей миром
всех «хоров» и «отлов» зубрил,
бей по непонятному ориентиру.

Не гол — человека забил,
за то, что дороги в стране развезло,
что в пьяном зачат грехе,
что, мяч ожидая,
вратарь назло
стоит к тебе буквой «х».

С великою темью смешон поединок.
Но белое пятнышко,
муть,
бросается в ноги,
с усталых ботинок
всю грязь принимая на грудь.

Передо мной блеснуло азартной фиксой потное лицо Шки. Дело шло к финалу.

Подошвы двор вытер о белый свитер.
— Андрюха! Борьба за тебя.

— Ты был к нам жестокий,
не стал шестеркой,
не дал нам забить себя.

Да вы же убьете его, суки!
Темнеет, темнеет окрест.
И бывшие белые ноги и руки
летят, как андреевский крест.

Да они и правда убьют его! Я переглянулся с корешом — тот понимает меня, и мы, как бы нечаянно, выбиваем мяч на проезжую часть переулка, под грузовики. Мячик испускает дух. Совсем стемнело.

Когда уходил он,
зажавши кашель,
двор понял, какой он больной.
Он шел,
обернувшись к темени нашей
незапятнанной белой спиной.

Андрюша, в Париже ты вспомнишь ту жижу
в поспешной могиле чужой.
Ты вспомнишь не урок — Щипок-переулок.
А вдруг прилетишь домой?

Прости, если поздно.
Лежи, если рано.
Не знаем твоих тревог.
Пока ж над страной трепещут экраны,
как распятый
твой свитерок[1].

Поэтическое видение, сквозь время и трагедию ранней смерти Тарковского, внесло определенные коррективы в эмоциональный строй «Белого свитера». Последняя страшная болезнь Андрея усилила подчеркнутую Вознесенским телесную слабость упрямого парня, а его смиренная интеллигентность обострила тему противостояния шпане. Скорее всего, поэт и не догадывался о том, что тихий Тарковский был свойским парнем у дворовой шпаны. Или не хотел этой деталью нарушать

поэтическое противопоставление интеллигенции толпе.

А у Тарковского было иное отношение к его дворовой юности.

«Я был азартным и распущенным, — признается Андрей в записной книжке, — *улица влекла меня своей притягивающей властью, свободой и колоссальными возможностями выбора для применения своих истовых наклонностей.*

В школе в свое время я со страстью предавался игре в «очко» и в «расшибалочку» особого рода. Двое становились друг против друга, и каждый клал на асфальт или на подоконник по монете. Следовало ударом другой перевернуть монету своего партнера. Тогда деньги, зажатые у того в кулаке, переходили к выигравшему. Если же монета не переворачивалась, неудачник платил проигрыш в размере суммы, спрятанной в кулаке противника.

Мне везло. Я ходил, позвякивая мелочью, оттягивающей карманы, и похрустывая красными тридцатирублевками. Деньги на ведение хозяйства мать держала в ореховой шкатулке, и я иногда незаметно клал в нее часть выигрыша».

5

Андрей считался мастером своего дела и страшно завидовал дядьке-паралитику, побеждавшему в любой схватке. «Расшибалочка» была самой распространенной мальчишеской игрой тех лет, требовавшей мастерства и неизменного азарта. И вот признание, явно не вписывающееся в привычный портрет бессребреника не от мира сего, некоего философствующего языком кино князя Мышкина.

«У меня была удивительная тяга к улице — со всем ее «разлагающим», по выражению матери, влиянием. Всегда влекла страсть к кладам, деньгам. «Игрок» и «Подросток» Достоевского поразили меня. Мне кажется, что я по-настоящему понимал Подростка именно тогда, когда бродил по улицам с карманами, набитыми выигранными деньгами. Мне была понятна и ротшильдовская «идея» Долгорукого, и мотивы, которые руководили им и его страстью к игре, к «накопительству»».

Парню, выросшему в нужде, нравилось чувствовать себя «богачом», только он никак не мог решить, на что тратить выигрыш. Отдать все матери боялся — как бы не докопалась до источника доходов. Лишь подбрасывал незначительные суммы — авось не заметит.

Ситуация изменилась, когда взрослеющему Андрею стало

исключительно важно выглядеть модным и оригинальным, а это значило — стать Чуваком.

— Слушай, все эти жлобы — представители «серой массы», дружки твои, даже не секут, что чувак — это аббревиатура, и означает Человек, Уважающий Высокую Американскую Культуру! — Андрей щелкнул Марину по носу. У аккуратной отличницы возникали постоянные разногласия со старшим братом по поводу его уличных дружков и антисоветских увлечений.

— И чего это ты вдруг американцев зауважал? У нас, что ли, уважать некого? Вон, посмотри на комсомольцев — они родину за ботинки не продают.

— И я не продаю! Эти шузы я честно выиграл! А джаз американский уважаю — это их великая народная культура.

— Ботинки тоже? Жуть какую-то на ногах таскаешь!

— Шузы, между прочим, не у фарцы купленные. Наше производство — «манная каша». Вот лукай сюда, — он поднял ногу в ботинке на толстенной подошве. — Берешь наш ширпотреб и наклеиваешь толстый слой пластмассы или резины. Клевая штука вышла. Это мне Владлен из соседнего двора сварганил. У него отец на автобазе работает. Целую шину притащил. Мы и выкроили. Нравится?

— Пф-ф! Жуть, людей пугать. Брюки дудками — синие, рубаха красная, а пиджак желтый и плечи, как у борца, — Марина собирала в портфель учебники и тетрадки. — Цирк какой-то!

— Точно, сестренка! — он поправил перед зеркалом шифоньера галстук-«селедку». — Чем ярче, тем лучше. Манюшки я, между прочим, сам зарабатываю!

— Ага, на погрузке вагонов, — Марина победно улыбнулась: — Знаю я про ваши турниры в «расшибалочку»!

— Знаешь — и на здоровье. И не все такие чувихи, как ты, дремучие. Им мой прикид нравится.

— Такие же дуры, преклоняющиеся перед американцами! — подхватив портфель, она гордо удалилась — хорошенькая, правильная, примерная.

Внимание Андрея к собственной внешности — черта примечательная. Жажда гармонии и красоты диктовала желание иметь обличие, достойное внимания и восхищения окружающих, особенно женского пола. В те годы стиляги задавали тон в поведении и одежде. Они же считались «антиобщественным элементом», жертвами гнилой идеологии Запада. Совершенно не заботясь о социальных корнях своих устремлений, Андрей завел необходимый гардероб: модный рыжий вельветовый плечистый пиджак, «шузы на манке», кепарик в клетку. Но даже в стиляжьем

«прикиде» он сторонился сборищ, избегал крутиться на виду, притягивать к себе внимание. Отчетливо определилось противоречие между ощущением собственной значимости и страхом оскорбительного непонимания. Он признается, что был «азартным и распущенным». Азартным — да, причем пожизненно. Распущенность же Андрей понимал в соответствии с этикой компании, не скупившейся на тумаки и выразительную лексику. Он был горяч и в драку лез немедля, лишь заподозрив, что в перепалке могло пострадать его гипертрофированное с малых лет чувство собственного достоинства. Горячая, мгновенно воспламеняющаяся кровь, постоянное напряженное ожидание подвоха предопределяли его бурную реакцию в ответ на предполагаемую (часто без особых причин) обиду. В нем рано проявились подозрительность, недоверие, преувеличенное ощущение враждебности и постоянная готовность к защите. Так и видится стойка джигита с кистью, сжимающей рукоятку кинжала. Тут не отыщешь ни капли русопятой смиренности и добродушного всепрощения. И ни унции чувства самоиронии. Врожденное самоощущение важности собственной персоны, неприкасаемости заставляло парня воспринимать юмор с полновесной серьезностью и считать оскорблением малейшее посягательство на его «честь».

«Я был хитрым и наблюдательным. Хитрость оплодотворяла мою наблюдательность и вместе с неумением ее скрывать выкристаллизовывалась в какую-то отвратительную и болезненную незащищенность».

Хитрость, скорее, желаемое, чем реально существовавшее качество Андрея, в которое он хотел бы «переплавить» свою наивность. Болезненная незащищенность, непонимание механизмов своеобразного общения в «неформальной группировке» — ощущение не иллюзорное. Он всегда чувствовал свою инородность во враждебном окружении, будь то компания уличной шпаны, комсомольских вожаков, сообщество советских кинематографистов или творческая среда зарубежья. Ощущение гипертрофированное, часто несправедливое, обусловленное плохой ориентацией в социуме и болезненной амбициозностью.

Впрочем, в политесах домашней жизни среди любящих его людей он тоже разбирался плохо. Всегда был настороже, подозревая членов семьи в критическом и даже враждебном к себе отношении. Это чувство стало ведущим в отношении с отцом, определило причину напряженности в отношениях с Мариной и матерью. А далее… Далее, среди коллег и с возлюбленными, Андрею придется еще тяжелее.

Наблюдательность Тарковского скорее относится к чуткости

восприятия малейших проявлений внешнего мира, чем к прозорливости в общении. Незащищенность, наивность, горячность, отсутствие самоиронии, упрямство — основные качества Андрея, из которых сформируется его отношение к делу, к коллегам, к близким людям. Все это, зародившееся еще тогда, в пыльных переулках Щипка, станет причиной многих роковых ошибок в его судьбе.

«Улица уравновешивала меня по отношению к рафинированному наследию родительской культуры. Если отец передал мне частицу своей поэтической души, то мать — упрямство, твердость и нетерпимость».

Интересный характер определялся у сына Марии Ивановны — сплошные противоречия, чреватые беспрерывными конфликтами с собой и социумом.

«Андрей не был тем тихим, интеллигентным мальчиком, которых обычно лупят в школе и во дворе. Впрочем, интеллигентным он был, куда денешься — и книжки читал, и в музыкальную школу до войны ходил, и рисовал. Но тихим… Это был ураган, вихрь, состоящий из прыжков, дурачеств, тарзаньих криков, лазанья по крышам, неожиданных идей, пения, съезжания на лыжах с отвесных гор и еще не знаю чего», — вспоминает сестра Марина.

Впрочем, из музыкальной школы Андрей ушел, ссылаясь на отсутствие дома инструмента. Конечно же, его заели гаммы. Конфликт с ними он решил радикально, заявив:

— Ма, я из музыкалки ушел. Там ремонт, а мне заниматься негде, — и опустил глаза под пристальным взглядом матери. Услышал привычный вздох — видимо, мать смирилась с тем, что сын не станет музыкантом. Не угадал: Мария Ивановна договорилась с учительницей Андрея, что она будет заниматься с ним индивидуально, проходя всю школьную программу.

Наталья Алексеевна — учительница музыки, взялась заниматься с бросившим школу учеником на дому с радостью.

— У вас чрезвычайно способный сын. У мальчика абсолютный слух и подлинная любовь к музыке!

— Спасибо, Наталья Алексеевна, за вашу доброту, — мать скромно протянула свернутые трубочкой купюры.

— И не думайте! Я с вас денег брать не буду, знаю, как вы крутитесь, а мальчик уж очень способный — ему прямая дорога в консерваторию.

— Неужели может попасть? — Мария Ивановна смотрела на аккуратный пробор в свежем перманенте милой женщины, подкрашенные бантиком губы, на бирюзовые цветы, разбросанные по летучему крепдешину модного платья. И думала: «Ведь не

спекулянтка какая-то. Не иждивенка. Нормальная жена полковника. Учительница. Вот так и нужно было б жить. Даже ногти, хоть и короткие, но ухоженные». — Андрей дирижером мечтает стать. Взмахнул палочкой — и оркестр огромный в его власти.

— Дирижеру как раз надо все инструменты знать. А у Андрея — это просто мечта лентяя. Ему бы усидчивости побольше… Вы уж со своей стороны поднажмите! — просили губки бантиком.

— Я поднажму. Непременно поднажму, — пообещала Мария Ивановна без всякого энтузиазма. Потому что ждала постоянно грубости и твердого отпора. Уж если Андрей что-то делать не захочет — ничем его не свернешь.

6

«Усидчивости не хватает… А может, совести? Обыкновенной человеческой добропорядочности?» — она смотрела в окно на спину удалявшегося «погулять» сына. Рыжий плечистый пиджак, брюки дудочкой и ботинки клоунские на толстенной подошве. Откуда все это? Выменял? Вырядился и шасть из дома — ждут его, видите ли!

Ах, эти пыльные московские дворики с порезанными ножичками косыми лавками, эти чахлые кусты и расписанные с болезненной для корректора неграмотностью кирпичные стены. «Сдесь магила для всех кто денешки жмотит». И, конечно же, слова короткие, обиходные, речь русскую поганящие. Это не Андрюшиных рук дело, он таких ошибок не настрогает. Да и лексика… Что про Андрея ни говори, а похабными словами он не пользуется. Хотя, кто знает, какой он там — «в своей компании». Догадывалась Мария Ивановна — к рыжему Хомычеву Дрилка бегает. Отсидел тот в колонии для малолетних за кражу, теперь целой кодлой верховодит — учеников, видимо, готовит. Семья спекулянтов известная. Бабка рыжего, прозванного Хомой, снабжала весь район самогоном.

Маринка пару раз клялась, что унюхала от брата запах перегара. Он же, хитрюга, придет поздно, прошмыгнет в свой угол и затаится. Пробовала Мария Ивановна допытаться, что находит для себя полезного Андрюша в такой компании.

— Тебе не понять, — отрезал он, принявшись грызть ногти. — Ты ж жертва дисциплины, всю жизнь по струночке ходишь, перед начальством трепещешь.

— Опять за свое! Сколько раз можно говорить — ногти грызут только подзаборники! — в сердцах шлепнув сына по руке, она

ушла на кухню. С горькой обидой хлопнула дверью. «Так что ж — не музыкант, не художник, урка будущий? Проморгала ты, Мария Ивановна, сына. Вот они — плоды безотцовщины!»

Мария Ивановна проплакала полночи — и откуда он все это взял? Ведь ее принципиальность и упорство известны всем товарищам в типографии. А еще честность, исполнительность, высокая квалификация… Что ж они не перешли в наследственность? Почему сын не перенял ничего этого, словно мать предназначена только для того, чтобы щи варить и за детьми убирать. А уж вина «брошенки» — целиком на ней. Значит, не так хороша, раз отец другую нашел, да еще с двумя детьми бросил! И еще эти чертовы ногти — догрыз до мяса! В детстве горчицей мазала и бинтовала — тащит в рот, хоть убей. Надеялась, с возрастом пройдет, как и отчужденность эта нервозная, как полное своеволие во всем. «Нет, не справляешься ты, Маруся, с сыном…»

Конечно, и на занятия по рисованию Андрюшка ходить перестал, хотя и тут считался учеником способным. Опять же — «не хватило усидчивости». Вот если б сразу в Третьяковскую его полотна взяли — тогда пожалуйста. А то сиди часами, алебастровое ухо, взгроможденное на застеленный мятой простыней стул, выписывай. Не шло ученье у Андрея, как мать с бабушкой ни наседали. Да и отец наверняка по-своему, ненавязчиво советовал за ум взяться. Может, лучше б выпорол?

Школьный аттестат Андрея Тарковского, хранящийся в архиве ВГИКа, не обнаруживает следов прилежания или увлечения ни одной из дисциплин и явно свидетельствует об отсутствии интереса к естественным наукам и о сносных знаниях в гуманитарных. Скорее всего, знания были, но более глубинные и хаотичные, чем требовала школьная программа.

Окончив школу в 1951 году, Андрей с легкостью поступил на арабское отделение Московского института востоковедения. Наверняка сопричастность отца к поэзии и философии Востока, связь с его людьми поманили младшего Тарковского в пряный и утонченный мир арабской культуры. Но и тут сплошная тоска. Все оказалось не так-то просто в этом заковыристом, требующем постоянной зубрежки языке. Проучился Андрей в Институте востоковедения полтора года и, кто знает, может быть, окончил его благополучно, если бы не сотрясение мозга, полученное на занятиях по физкультуре, и определенные обстоятельства, пугавшие мать больше сотрясения.

Не отвадил институт Андрея от дурного влияния улицы. Частенько пропадал он из дома, завел друзей еще более подозрительных. Откуда-то заимел карманные деньги. Вещи

дорогие все чаще появлялись в его гардеробе. Говорит, «выменял». А перед зеркалом волосы мылил и зачесывал, чтобы гребнем надо лбом стояли. Это, мол, под Элвиса Пресли — прогрессивного американского певца. А потом от него за километр хозяйственным мылом несло. Сахар-то — воду сахарить для прически — Мария Ивановна спрятала. И Маринка свое имущество от налетов Дрилки берегла.

— Ты зачем мой клей взял? — темноглазая, хорошенькая Марина с косами, уложенными «корзиночкой», хмурилась, наблюдая за манипуляциями брата.

— Отзынь, мелочь! Жадиной-говядиной в школе тебя дразнят? — он обеими ладонями держал подсыхающую конструкцию. — И правильно!

— Ишь, фраер какой! Я школу в этом году кончаю и, между прочим, на отлично! — Марина забрала свою бутылочку с клеем. — Я знаю, ты под стилягу кок делаешь. Только ничего не выйдет — волосищи жесткие, их надо казеиновым клеем залить.

— Хороший совет, сестренка. Только я пока не шизик… — отвечал Андрей одними губами. Он боялся отпустить волосы и пошевелить головой. — Казеиновый так схватится, что потом сбривать придется. Ты лучше своих кавалеров учи. Этих уродов, под полубокс стриженных!

— Мои кавалеры — настоящие комсомольцы. Они в парке стиляг ловят и наголо бреют. А твой любимый Элвис тоже стиляга, и никакой он не коммунист. Рок-н-рольщик капиталистический, вот он кто! Ты смотри, Андрюшка, попадешь нашим — и обреют, и брючки-то дегтем вымажут! Вот уж обхохочусь!

— Руки коротки, — ухмыльнулся, приглядываясь к застывшей на голове конструкции, Андрей. Остался недоволен. Смешно как-то — торчит надо лбом гребень, да еще липнет к рукам. — Ишь, прыткая какая нашлась, пугать меня вздумала! У меня самого дружбанов полно. Найдутся заступники. Ай, черт! Грей, Маринка, воду! Грей, говорю! Мне, кажется, другой фасон нужен.

Он постригся «под ежик» и объявил всем, что это самое модное направление и сам Элвис уже обстрижен. Обещал фото из иностранного журнала достать.

Решил — идти надо поперек течения. Стиляги на пике популярности? К чертям их. Брюки-дудочки иностранные, правда, можно оставить. И пиджачок рыжий, на толчке за выручку в «расшибалочку» приобретенный, — вещь на века. Зато клетчатая кепка отлично сидит на «ежике». А шузы «на каше», выменянные у спекулянта на обалденный галстук с пальмой, привезенный из самой Африки дядей Вознесенского, — самое оно.

И ясно было, что не институт с его арабскими письменами манит Андрюшу, а сборище окапавшихся там стиляг и фарцовщиков. Мария Ивановна, посоветовавшись с матерью, приняла радикальные меры.

На этот раз решила положить гулянкам сына конец. И вообще — раз и навсегда оградить его от тлетворного влияния дурной компании. Ведь, того и гляди, посадят вместе с дружками-спекулянтами. Так уж лучше, чем в колонии сидеть, пусть на воздухе с дисциплинированными людьми поработает.

Она устроилась с корректурой за столом против входной двери — мышь не проскочит. Тихо скрипнула дверь — крадется, шельмец, надеется, не заметят. Явился: глаз не оторвать! Ссадина во всю скулу, рукав оторван, зато ботинки килограммовые и брючки в облип — загляденье. Испуг скрыл и взгляд сделал наглый: мол, все по фигу.

— Ты где был? — встретила сына вопросом в упор Мария Ивановна.

Он не растерялся:

— В институте устроили проверочные занятия. Араб настоящий приезжал. У них время другое — вот и засиделись. Поесть что-нибудь разогреешь? — знал, что накормить сына для матери важнее всего.

Мария Ивановна принесла картошку на шипящей сковороде, еще котлетку из кастрюльки подложила. Села напротив, засмотрелась на сына — похож на отца, но другой. Лживость наследственная да демонические брови, скулы татарские, космы непослушные, жесткие. Красивый мальчик — тонкий, легкий. Глаза огненные. Вот только совсем от рук отбился, того и гляди, в милицию попадет. Ест жадно, глаз не поднимает. На щеке свежая царапина и синяк — дрался. А пиджак, вроде, с утра целый был. Как же — «араб приехал»! Она подавила желание выдрать лгуна. Не далее как сегодня узнала она, что сыну за неуспеваемость и пропуски занятий грозит отчисление из института. Да что уж тут за ремень хвататься, одно слово — безотцовщина.

— А вот я радуюсь, какую интересную профессию ты выбрал — путешествия на Восток, приключения, переводы классической литературы. Уже второй курс, так незаметно и до диплома дело дойдет, — проговорила она монотонно, не умея актерствовать. Он понял — готовит мать взбучку. И решился — рубанул с плеча.

— Ушел я из института. Месяц назад забрал документы. А сегодня у Хомы рыжего волынился. Задолжал я ему. Вот должок и отыгрывал. Ты, мать, не горюй, не вышел из твоего сына порядочный человек. И востоковед не вышел.

— Поняла… И не надо нам востоковеда! Подыщем другую

профессию, — Мария Ивановна медленно сложила гранки в папку, завязала бантиком шнурочки и поднялась из-за стола. Чувствовала, как бледнеет, как каменеют от охватившей вдруг злобы губы. Злобы на себя — беспомощную курицу, не сумевшую с сыном справиться. Без Арсения, без мужского влияния.

— Иди спать. Завтра я тебе свое решение сообщу.

На следующий день Андрей просидел до вечера дома в полной неизвестности. Маринка молча закрылась в своей комнате — бойкот объявила. Андрей услышал, как вернулась мать. Грохнула на стул портфель. Слышал, как выбежала к матери бабушка.

— Марусь, на тебе лица нет. Я поесть приготовила. Щей сварила. Наливать?

— Погоди, — мать скрипнула табуретом. И села, обхватив руками голову, — так она всегда делала, когда трудное решение принимала.

— Я Андрея в геологическую партию устроила. В тайгу поедет золото искать, — она засмеялась нехорошо, истерически. И разрыдалась.

Потом сопела на плече обнявшей ее матери:

— Устала, издергалась, еле людей нужных нашла, едва уговорила…

— Ты серьезно, дочка? — обомлела бабушка. — Или так — припугнуть?

— Через три дня едет.

— Куда? С кем? Какая одежда нужна, обувь? Тайга же.

— В ботинках поедет.

— Надо бы сапоги.

— Откуда я их возьму?

— Так он же простудится.

— Пусть.

— Так у него ж легкие не в порядке.

— Пусть.

Вздох. Молчание. Долгое молчание.

Привычным путем — через черный ход, Андрей выскользнул из дома. Поверил сразу и в тайгу, и в материно решение. Ясно стало — довел. Точка.

7

Почти год проработал Андрей коллектором в научно-исследовательской экспедиции института Нигризолото в далеком Туруханском районе Красноярского края. В сущности — рабочим,

мывшим песок на реке Курейке, перетаскивающим оборудование с места на место. От тяжелой работы не отлынивал, отмахал пешком сотни километров по тайге и сделал альбом зарисовок, который был сдан в архив Нигризолота. Началась экспедиция в мае, и, в сущности, почти весь цикл жизни природы от расцвета до умирания прошел перед его жадным, приметливым взором.

Приласкала чернявого молчуна крепкая рабочая женщина. И жалела, и подкармливала, и бельишко стирала — кашлял же Андрюша, хоть и не жаловался. Глядел на всех волчонком, а иногда обмирал у какого-то камня или погибающего дерева и долго пребывал в ступоре, словно опоенный зельем.

— Ты что молчишь-то? Не заболел? — Зинаида подкладывала ему перловую кашу с тушенкой. — Ешь, остынет. Потом будешь ворон на елках считать.

— Потом поздно будет. На деревья надо смотреть, когда солнце садится. Листочки прозрачные, акварельные, так и светятся. А вдруг р-раз! — гаснут, меркнут… Значит, ушло солнце. А если дождь… Дождь это явление ответственное…

Зинаида переглянулась с бородатым геологом, тот крутанул у виска пальцем — мол, твой-то «с приветом».

— Рисуй, ты рисуй больше, — убеждала Андрея Зина, — художник из тебя проклевывается. — Она любовалась лицом своего юного дружка. Может, малость и с закидоном парень, но интеллигентный, чуть не всего Толстого ей пересказал. Да и видно сразу — не простой воробушек, с будущим.

И поселилась в нем тоска вместе с любованием красотой таежной — непереносимая боль невозможности запечатлеть, остановить мгновение. Как-то присвоить эту красоту, сберечь, донести другим… Как? Рисунки, стихи… А еще лучше — живые картины, снятые на пленку. В темном зале затаили дыхание люди… Взрывы и подсолнухи, только комья взлетающей земли и все еще тянущиеся к солнцу среди черной смерти золотые головы… Врезалось прямо в душу. И было ему тогда немногим больше семи лет. Теперь двадцать. А багаж в памяти осел огромный — не школьный. Книги, концерты в Консерватории, арабская философия, быт деревни, московских переулков. И еще — тайга! Что же со всем этим делать, если распирает «архивы» памяти и выхода просит накопленное?

Глава 3
ВГИК. «Дайте мне камеру, и я переверну мир!»

1

Вернувшись из экспедиции в 1954 году, Тарковский подал документы во ВГИК. Почему во ВГИК? И самому не ясно. Что-то чуялось в этом молодом виде искусства, какие-то скрытые возможности. Кинокамера — не карандаш. Прицелился, снял — и вот они, подсолнухи и дрожащая от взрывов земля… И белый-белый день — вернулся, задышал, зазвучал… Колдовство.

В толпе абитуриентов выделялся строгий черноволосый юноша в импортном пиджаке, явно из комиссионки, и с толстой книгой под мышкой. Держался он обособленно, выйдя из дверей аудитории, где проходил очередной экзамен, не останавливался поделиться впечатлениями в трепещущей толпе ждущих своей очереди, а стремительно уходил. Ребята рассмотрели, что таскает чернявый с собой «Войну и мир». Ни фига себе! Может, талисман?

Набирал курс Михаил Ильич Ромм — величина в киномире огромная. Позднее он рассказал Андрею, что приемная комиссия, определяя список принятых, вычеркнула его и Васю Шукшина: Тарковского — за излишнюю интеллигентность и нервность, Васю — за темноту и невежество. Но Ромм, считавший, что на курсе должны быть яркие и несхожие индивидуальности, ребят отстоял.

Когда первого сентября собрал Михаил Ильич всех принятых на разные отделения, оглядел лица, отметил двоих: черноволосого скуластого с затаенной мыслью и простоватого добряка в синем мундире с обычными пуговицами — Тарковского и Васю Шукшина. Один начитан, интеллигентен, но дерзок. Другой простоват, на первый взгляд, а талант в нем сидит яркий, самобытный. Говорит, учительствовал в деревне, в той же школе был директором и учеником. А ведь книжки умные читал — и понял! Ромм радовался, что сумел заполучить этих ребят.

Андрей пригляделся к новичкам, особенно к представительницам женского пола, и сразу наметил интересный объект. Милое лицо их фамильного, материнского образца, изящная фигурка и смеющийся рот девчонки-хохотушки. А в глазах так и прыгают чертики. Притом ноги в белых туфельках вытанцовывают все время какие-то па неведомого танца. Одета, конечно, провинциально. Но фактура богатая: грудастая

блондинка с хвостом густых волос на затылке. Он отделился от колонны, у которой стоял, сложив на груди руки и с байроновской скукой озирая толпящихся и вопящих от радости студентов.

Приблизился, склонил голову в коротком поклоне, сразу выдав свое старомодное джентльменство. В то время как шузы «на каше» демонстрировали столичный шик.

— Андрей Арсеньевич Тарковский. Студент 1-го курса. Мастерская Ромма.

— Ирма Рауш, — она протянула узкую ладонь. — Будущая сокурсница и конкурентка.

Они спустились по ступеням в скверик.

— Вы в общежитии остановились? Можно я вас провожу? — быстро сориентировался Андрей.

— Разве нам по дороге? Вы же москвич.

— По выговору определили?

— По ботинкам. Стиляга.

— Но очень творческий и сообразительный. Мне на Серпуховку, а вам в городок Моссовета на Ярославском шоссе. Тут близко.

— В масштабах Москвы — пустяки. А по-нашему — другой город. И еще мне надо к реке подойти и цветы бросить. Вот мне Вася Шукшин астры подарил — на клумбе у памятника нарвал. Сказал, примета на счастье — в реку бросить и желание загадать.

— Уж если Василий советовал — можно не сомневаться, ему все деревенские приметы известны.

— Он симпатичный. А еще мне поплыть ужасно хочется!

— Тоже Шукшин советовал?

— Нет! — она расхохоталась. — От восторга, что приняли. Прямо так — в платье! И пусть все смеются.

— Это уж дудки — вода холодная. А насчет цветов… можно и я тоже желание загадаю?

— Мне не жалко. Их здесь много, — Ирма опустила лицо в букет. — Только, чур, желание загадывать сугубо положительное.

— В рамках социалистического гуманизма, — согласился Андрей. — Значит, маршрут определился: к реке и к центру! Всю Москву обтопаем. Представляете, как мы успеем наговориться?

— Вот так вы будете каждый день провожать новенькую девицу и проводить дознание, — она рассмеялась и пошла по выломанному дорожными работами парапету на цыпочках, балансируя белой сумочкой.

Он шагал рядом, поддерживая под локоть.

— Ноги ломать в начале учебного года не рекомендуется.

— А я и не собираюсь, — она сдернула с волос резинку и

мотнула головой, рассыпая по плечам густую волну. — Про себя ничего не утаю. А вы — потом уж, о себе. Заинтригована я очень, не скрою. Вы на отца похожи. Я его фото в газете видела и стихи там читала. У него, наверно, много неопубликованного?

— Отец всю жизнь занимался переводами. Но и свое писал. Мечтает о сборнике. А вы? О чем мечтаете вы?

Они не заметили, как вышли на шоссе и зашагали вдоль трамвайной линии.

— Я мечтаю снять такое кино, чтобы весь зал рыдал! Рыдал и смеялся! Обязательно смеялся! И сама хочу сыграть в своем фильме, а потом в белом манто отправиться на международный кинофестиваль! Как вам мои планы?

— Отлично! Только, чур, сниму вас я. Обещаю. На международную премию. Ну-с, давайте-ка изучать вашу анкету.

— Я приехала в Москву из Казани, а родилась в Саратове. Мой отец из немцев Поволжья. В Казань, где были большие авиационные заводы, отца, инженера, перевели перед самой войной. Тогда это нас спасло. Всех немцев с семьями и детьми выселили из Саратова за одну ночь. Своих родных после войны отец так и не нашел. Позже его тоже отправили в лагеря, но нас не тронули. Маме каким-то чудом удавалось посылать отцу посылки — этим она спасла его от голодной смерти. Но после войны, когда он вернулся, их отношения почему-то не сложились… Детство мое не было радостным. Мечтала уехать из дому, как только окончу школу.

— Но зачем вам режиссерский факультет? Это дело мужское. А вам учиться надо на актрису! Вы же красавица.

Ирма смутилась:

— Только в старших классах стала превращаться из гадкого утенка во что-то приличное. И все подружки завопили: «В актерский! Тебе надо на актрису учиться!» А я хотела стать только режиссером. — Ирма закружилась, раздувая колоколом штапельную, совсем не стиляжью, юбку: «В Москву! В Москву!» — прямо как у Чехова.

— Конечно в Москву! Тут самое главное происходит. А ВГИК — прямо в эпицентре художественных поисков.

— Вот я и рванула в столицу, как только получила аттестат зрелости. С ходу поступила на режиссерский факультет ВГИКа! Чудеса какие-то. Я ж о нем грезила!

— А я толком и не понял, почему именно сюда сунулся. Кое-кто из знакомых посоветовал, вроде даже протежировать обещал. Только думаю, это пустые разговоры. Поступил, потому что эрудированный во всех культурных сферах и полон самых смелых планов…

Они шли к реке. На пологом берегу, прямо в траве сидели компании первоклашек в бабочках, капроновых бантах и громко галдели.

Ирма вдруг рассыпалась колокольчатым смехом:

— В белых фартуках, радуются, дурашки, — она мгновенно стала серьезной: — Не смотрите так строго. Я не чокнутая, просто сегодня у меня удивительно праздничное настроение.

— Ирма — красивое имя и вам идет. Что-то такое особо изящное… импортное. И знаете, мне тоже очень хорошо, — он взял ее руку в свои и заглянул в светлые глаза: — Я вообще мрачный тип. А вот смотрю на вас — и весело!

— Хорошенькая мы пара! — она залилась смехом.

Андрей унесся мыслями в другие края, внезапно забыв свою очарованность «импортной» Ирмой. Остановился, посмотрел ей прямо в глаза:

— А главное знаете что?

— Что? — почти испугалась его торжественного тона девушка.

— Что мы попали к Ромму!

Пятидесятилетний Михаил Ильич Ромм был уже признанным мастером кино, народным артистом СССР, лауреатом пяти Сталинских премий. Он начал с немого фильма «Пышка», а потом увлекся патриотическими темами. Фильмы «Тринадцать» (1935), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939), «Мечта» (1941) принесли режиссеру заслуженную славу.

Почести исходили от сталинского государства, а Ромм всем духом «правильного коммуниста» преклонялся перед вождем пролетариата — Лениным, линию которого грузинский последователь сильно искажал. Фильмы о вожде пролетариата были с позиции снимавшего их режиссера честными, потому, вероятно, трогательными, вдохновенными и всенародно любимыми.

Не был обделен профессор ВГИКа и государственными премиями, став лауреатом пять раз. И тоже справедливо-настоящий мастер творил в советском кино.

Уже после того как Тарковский окончит ВГИК, Ромм снимет «Девять дней одного года» (1961), документальный фильм «Обыкновенный фашизм» (1965), энергично выплеснув накопившийся творческий потенциал в духе нового времени, согретого обманчивой «оттепелью».

— Конечно, нам страшно повезло, — Андрей оживился. — Ромм прекрасный учитель — у него и по теории все по полочкам разложено, да и любой его фильм посмотри, что угодно говори, а профессиональная рука видна. Я все его труды проштудировал.

Как надо и не надо строить кадр, досконально определил.

— А я хорошо помню, как вы на вступительных экзаменах его «Убийство на улице Данте» разнесли!

— Так все же тогда восстали против этой… этой отлакированной фальшивки. Разве таким должно быть настоящее кино? Олеография, — он завелся, ругая современное кино и грызя ногти. — На что ни глянь, разрисованные картинки! Да мы тогда не только его «западных гангстеров», мы и «Анну на шее» Анненского, и «Верных друзей» Калатозова в пух расчистили.

— А Михаил Ильич и вида не подал, что обиделся. Всем известно, что он студентов своих любит. Всегда защищает, даже деньги дает. Мне старшекурсники рассказывали.

— Говорят, студенты у него, как у отца родного, — Андрей непроизвольно сжал зубы: с отцом-то у него отношения не складывались. Ирма, бедняга, тоже брошенная. — Хотя отцовские чувства — вопрос сложный. Вот и река. Я загадываю… бросайте шукшинские цветы.

— Про вашего папу я после расспрошу, — осторожно ступив белыми туфельками на камень у воды, Ирма перегнулась, держась за руку Андрея, и бросила астры. Шелковой гривой взметнулись светлые волосы. — Поплыли! Теперь все, что загадали, исполнится.

— Смотрите, вы обещали, — Андрей был пугающе серьезен.

2

Андрея Тарковского судьба привела в кино в чрезвычайно удачный момент. В 1956 году, после разоблачения Никитой Хрущевым культа личности Сталина на XX съезде КПСС, наступила так называемая «оттепель». Под лучами весеннего обновления ожило и киноискусство. Еще недавно факультет кинорежиссуры не сулил больших возможностей — годовая продукция кино была мизерна, и выпускать фильмы могли разве что маститые режиссеры. Когда Тарковский поступил во ВГИК, на экраны выходило уже 45 фильмов в год, а к 1956 году их число приближалось к 70. Кроме быстрого роста количества выпускаемых на экраны фильмов существенно изменилось их качество: в дело вступило военное поколение. Оно-то и создало феномен «школы ВГИК». Это были люди еще молодые, но прошедшие через войну, стремящиеся выразить в творчестве полученный опыт. Всего за два года — 1955 и 1956 — молодые режиссеры сделали около 50 фильмов, решительно воплотив новые идеи, изменив средства выразительности, само

представление о герое. Целое созвездие молодых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров в короткое время создало фильмы, вошедшие в арсенал советской киноклассики. Среди них «Человек родился» В. Ордынского, «Чужая родня» М. Швейцера, «Земля и люди» С. Ростоцкого, «Попрыгунья» С. Самсонова, «Карнавальная ночь» Э. Рязанова, «Сорок первый» Г. Чухрая, «Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова, «Весна на Заречной улице» М. Хуциева.

А в 1957-м на экраны вышли фильмы, потрясшие отечественных и зарубежных зрителей: «Дом, в котором я живу» Я. Сегеля и Л. Кулиджанова и знаменитые «Летят журавли» М. Калатозова и оператора С. Урусевского.

На режиссерском отделении ВГИКа жизнь била ключом. Все ходили в гениях, и каждый знал, как именно надо делать новое кино.

На третьем курсе Андрей монтировал свою курсовую работу, снятую совместно с однокурсником Сашей Гордоном. Кусая ногти, ероша волосы, он пытался соединить изображение экскаватора, извлекающего мину, с саксофонной мелодией Гленна Миллера «Звездная пыль».

Он нервно поглядывал на часы, поскольку время в монтажной было строго расписано и очередной студент уже несколько раз заглядывал в дверь. Наконец, он вошел в темное помещение и встал за спиной Андрея, глядя на экран.

— Хм… Саксофон и экскаватор… Смело. Но странновато выглядит… — заметил кто-то за спиной.

— Сам знаю! — Андрей выключил кинопроектор.

— Зря торопишься, я не жду очереди. Я только первокурсник, глазею, учусь. Тоже у Ромма. Андрон. Андрон Михалков-Кончаловский.

Андрей слегка обернулся:

— Никак не стыкуется фон. Верчусь, верчусь… и все лажа получается. Но Миллер такой клевый. Ни за что от него не откажусь…

— В гробу бы перевернулся, кабы увидел, ЧТО им озвучивают. Погоди, не кипятись! — Андрон примирительно положил руку на плечо вскочившего брюнета. — Я ж не полный лапоть, все понимаю. Тебе нужен эффект контраста. Может, не так круто брать?

Андрей стряхнул с плеча руку:

— В наставниках не нуждаюсь! — снял свою бобину. — Место свободно.

Вышли из монтажной вместе. В коридоре Андрей успел заметить, что на советчике брюки самого правильного фасона и

рубашка из едва входящего в моду нейлона, несомненно, импортного происхождения. А смотрит пижон вполне доброжелательно, видимо, оценив пиджак третьекурсника и его смело отпущенные до плеч волосы (явление, с которым отчаянно боролся деканат).

— Я тоже от Миллера тащусь. А еще вижу, ты под Бунюэля косишь? Э, не задирай хвост. Я тоже. Тоже балдею от Бунюэля. А еще, по-моему, лучшие фильмы «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Рыжик» Ренара, «Гроздья гнева», «Долгий путь домой»…

— Точно! — подхватил Андрей. — А еще «Великая иллюзия», «Огни большого города» и «Новые времена» Чаплина…

— Забыл «Ивана Грозного» Эйзенштейна и «Пайзу» Росселини! Все в десятку. «Пароль» принят. Дай пять!

Единомышленники пожали друг другу руки.

— И вообще, мне кажется, что наша задача состоит в том, чтобы синтезировать и развить самое лучшее, что есть в мировом кино, — резюмировал Андрон.

— Я даже знаю, куда надо развивать это лучшее. Прости, я не представился — Андрей. Андрей Тарковский.

С тех пор завязалась дружба, позже перешедшая в творческое сотрудничество, а еще позже — во вражду и взаимонепонимание. Пока же они вместе ездили в архив Госфильмофонда в Белых Столбах и горячо обсуждали просмотренные ленты. Это были фильмы, открывавшие новые возможности киноискусства и ставшие классикой.

Конечно же, фильмы Луиса Бунюэля, близкими друзьями которого были Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Сальвадор Дали, не могли не привлечь внимания начинающих режиссеров. Если студентами ВГИКа поминалось это имя, то непременно разгорались споры и сразу происходило размежевание на ретроградов и новаторов. В 1924–1927 годах Бунюэль в Париже участвовал в движении «Авангард», разделяя эстетическую и общественную программу художников-сюрреалистов, заявивших о разрыве с буржуазными условностями в нравственности и искусстве.

— Мерзость буржуазная! — припечатывал Вася Шукшин после просмотра «Андалузского пса».

— Да он же гений! А ты — примитивный обормот! — чуть не с кулаками лез к однокурснику Тарковский.

Советским людям, имевшим представление о кино лишь по прокатным отечественным и редким «импортным» фильмам, такое обращение с реальностью и не снилось. А если и было явлено студентам Кино института, то в качестве «истории зарубежного киноискусства», которая, как учили наставники,

«грешила многими издержками». Для Тарковского и его нового друга, записавших себя в авангардисты, знакомство с лучшими фильмами мировой киноклассики в Госфильмофонде открывало невиданные горизонты.

Открытие японского режиссера Акиро Куросавы потрясало, вдохновляя к поиску новых путей.

— Гениальный мужик! — вздохнул Андрей, — Сделал «Расёмона» по мотивам двух рассказов Акутагавы и в 51-м году отхватил «Золотого льва» на Венецианском фестивале.

— А за «Семь самураев» получил в 1954-м «Серебряного льва», — Андрон почти злился. — Думаешь, нам слабо?

Андрей крепко задумался.

— Мы сделаем лучше… Но… Бергман! «Земляничная поляна» Бергмана — это невероятно! — то ли восхищался, то ли возмущался он. — Границы сна и яви размыты. Нет границ! Ты погружаешься в некую совершенно неведомую атмосферу, в которой все предстает в иных обличиях.

— Задаешь себе иные вопросы о мире… А эти часы без стрелок? Такая емкость образа — вот попробуй, расшифруй!

— Не люблю расшифровывать то, что не подлежит прояснению. Именно этот туман многозначности и есть главная штука, — брови Андрея хмурились. — А все же Брессон — это высший класс! Глубоко копает. Ставит проблемы морали и выбора ребром! И заметь: при этом — никаких эффектов! Никакого павильона, грима, даже профессиональные актеры ему не нужны. И этот долгий, завораживающий, бесконечно затянутый кадр… Вот гад! Словно все это у меня стырил.

— А по мне — Орсон Уэллс глубже. Подумай только: «Гражданин Кейн» — снят в 1941 году! А нашим корифеям и не снилось ничего подобного. Какой-то эквилибр спаривания формы и содержания!.. Неудивительно, что его сразу признали титаном мирового кино. Ты заметил, никакого, заранее определенного жанра. Перспектива постоянно меняется, что подчеркивает неоднозначность героя, несводимость к каким-то закрепленным характеристикам. Как этого добиться? — задумчиво морщил лоб Кончаловский. — Каким волшебством?

— Очень просто! Волшебством многозначности, отрицающим примитивную прямолинейность. Ведь что он делает? Он каждый раз предлагает нам совершенно противоположные подходы к герою. В результате создается впечатление, что личность этого Кейна глубже, чем мы узнали о ней в данный момент. А действительность богаче и шире, чем помещается в рамке кадра.

— Угу… И потому зачастую выходит, что создатель фильма, то бишь режиссер, подчас интереснее созданного им

произведения.

3

Андрон и Андрей могли часами говорить о кино, обнаруживая много общего.

— Брессон, Бунюэль, Бергман, Уэллс, Куросава, да еще, пожалуй, Довженко — это полный атас! Остальное — дерьмо! — как всегда категорично рубанул Андрей. — Я воробей стреляный. В детстве моя мать впервые предложила мне прочесть «Войну и мир». Потом в течение многих лет не переставала цитировать мне куски оттуда, обращая внимание на детали и тонкости толстовской прозы. Таким вот образом «Война и мир» стала для меня школой вкуса и художественной глубины, после которой я не мог читать макулатуру! Только чувство брезгливости и глубокого презрения.

— Но и старик Толстой далеко не идеален.

— Мережковский в своей книге о Толстом и Достоевском, которую я недавно впервые прочел, подчеркивает неудачные места, где герои пытаются либо философствовать, либо философски оценивать события. Совершенно справедливая критика. Но она не мешает мне любить Толстого за «Войну и мир». Ведь там даже неудачные куски преодолеваются талантом и страстью.

— Именно — страстью! А Висконти, Антониони — холодны, как ледышки. И как бы ни умничали при этом, меня они не задевают.

Вгиковцы не знали, что Феллини уже снял «Дорогу» и «Ночи Кабирии», которые в СССР попадут только через пять лет и внесут коррективы в предпочтения юных киноманов.

Будущие знаменитости перекусывали в пельменной за липкими столами без стульев. В углу мирно распивали припрятанные «бескозырки» рабочие мужики.

— Итальянский неореализм вообще доживает свой век, выдохся, — согласился Андрей, вытирая свой край стола осьмушкой салфетки. — Послушай! — он приблизился к Андрону: — Чего скромников разыгрывать: только мы знаем, что надо делать дальше. Главная правда — в фактуре, чтобы было видно, что все подлинное — камень, песок, пот, трещины в стене… И если человек блюет — то он блюет!

На них оглянулись распивающие. Один, уже плохо стоявший на ногах, направился было к столику переходивших на крик друзей, но, оценив сервировку стола, махнул рукой и направился

обратно. Промямлил своим:

— Лажа, парни. Там не бухают, там всухую балдеют. Наверно, киношные шизики из их института.

— Никакого грима, штукатурки, скрывающей живую фактуру кожи! — заводился все больше Андрон, не заметив даже пытавшегося наладить контакт пролетария. — Костюмы должны быть неглаженые, нестираные. Да и рваные, в самом деле! А не пахнуть костюмерной.

— О, этот голливудский ужас! Театр восковых фигур, — Андрей торопливо заправлялся липкими пельменями. — Даму застрелили, а у нее волосок из парика не выбился!

— Заметил, как стремились приблизиться к голливудской эстетике Александров с его поющей куклой Орловой? Нет, все, все должно быть другим! — Андрон отнес грязную посуду и поспешил к выходу. — Давай хилять из этой тошниловки. Амбре — ни один соцреалист не передаст.

— …А если б в кино и запахи запустить… — размечтался Андрон, сорвав веточку сирени.

— Да там каждая мелочь на виду, каждая капля, каждый шорох! И я заметил — хорошее изображение вызывает запахи из памяти зрителя. Закурили на экране, а ты чувствуешь… Все играет на замысел! Это и значит — авторское кино!

— Термин «отёр», от французского auteur, уже вовсю мелькает в западной кинокритике. Он обозначает приоритет единого автора картины, создателя, под контролем которого находятся все аспекты кинопродукции, от сценария до монтажа.

— Здесь и сомнений нет, — хмыкнул Тарковский. — Авторское кино — какое же еще? Нужна группа единомышленников, мастеров, а режиссер дирижирует и управляет всем процессом. Осуществляет свой замысел! Это будет грандиозно.

— А знаешь что… — Андрон прищурился. — С чего мы решили, что нас поймут?

— Кто? Зрители? Да они… Они… поймут.

— А начальники? Не понравится им наше кино. Это писатель может в самиздат рукопись двинуть. А нам что делать? Стараться расшибить стену лбом? Или подстраиваться под «генеральную линию»?

— Ты кардинально неправ, старик! Надо снимать… Снимать только то, что считаешь нужным. А там… Талант всегда пробьется.

— Ну-ну… И на какие шиши будет снимать талант? Ведь ему придется протолкнуть сценарий через все инстанции.

Андрей помолчал, вспоминая неизданные стихи отца и его

печальную «карьеру». Понимание реальной ситуации боролось с нежеланием признавать истинное положение вещей. Он любил родину и не желал знать о ее бедах.

— Хорошо, пусть мне придется бороться с каким-то сивым бюрократом за свои фильмы. Не исключено. В семье не без урода, есть и в нашей стране недостатки. Но ведь надо бороться! Художник обязан бороться за свою позицию!

— И пусть его топчут, распинают начальственные уроды! — Андрона часто бесила полная социальная апатия Тарковского. Не хотел он знать про цензуру, инакомыслие — и все тут!

— Пусть распинают! — упрямился Андрей. — Я не сдамся.

— Жизнь на кресте! — усмехнулся Андрон, протянув другу пачку привозных, из семейных запасов, Marlboro.

— Я свои.

Тарковский курил «Дукат», импорт еще не проник в ассортимент спекулянтов. И с деньгами у него стало плоховато. Ушли уличные заработки, а появление казино, похоже, в Совдепии не светило. Хотя рулетка — не «расшибалочка», даже возможность выигрыша вряд ли смогла бы увлечь Андрея. Не нуждался он ни в каких допингах — кино покруче всех этих заменителей азарта и победы!

Они стояли на Воробьевых горах, и не только город в вечерней дымке — весь мир лежал у их ног. И не было преград, которых они не смогли бы одолеть.

4

Главный педагог и наставник Тарковского в годы учебы Михаил Ромм воспитал многих кинорежиссеров. Будучи режиссером повествовательным и жанровым, он в значительной мере воплощал для своих учеников кинематограф соцреализма 1930-х годов. У многих студентов фильмы Ромма вызывали отрицание и желание их критически переосмыслить. Тарковский, резкий в любых оценках, редко что-то принимавший в опыте отечественного кинематографа, фильмы Ромма награждал самыми уничижительными оценками. И это не мешало ему обожать своего мастера.

— Да что тут спорить? Вся эта «лениниана» — лубок, г… — с запалом говорил он Андрону.

— Естественно, это не Бунюэль и не Бергман. Но что меня восхищает, при всей верности своей правде, он не душит наши прекрасные порывы! Старается не раздавить творческую индивидуальность, какой бы дикой она ему ни казалась. Притом

делает это мастерски!

— Уникальный мужик! Давал взаймы деньги, вытаскивал из неприятностей, протежировал на киностудиях, защищал работы даже тех своих учеников, которые опровергали его собственные принципы! А уж как перенести на пленку то, что я хочу, он меня научил железно.

Тарковский учился во ВГИКе по-настоящему — серьезно и въедливо овладевая профессией. При этом осваивал куда больший круг информации, чем требовала программа: читал книги по искусству, философии, изучал живопись, слушал классическую музыку. Память и слух у него были великолепными, жадность к знаниям — отменная. Оказалось, что помимо абсолютного слуха и способностей к рисованию Андрей обладает несомненными актерскими данными. Его старик Болконский в студенческом этюде, сыгранном без грима, запомнился многим однокурсникам своеобразным и выразительным решением характера.

Первая режиссерская курсовая работа Тарковского — короткометражный фильм «Убийцы» был поставлен совместно с сокурсниками Александром Гордоном и Марикой Бейку по рассказу Хемингуэя.

Хемингуэй как раз входил в моду у советских читателей. Рассказ заворожил Андрея и его коллег мужественной сдержанностью, простотой, в которой тихо, без эмоций назревает катастрофа. В бар маленького провинциального американского городка приходят двое, затянутые в черные костюмы и узкие черные пальто. Они ищут некоего шведа, которого должны убить по чьей-то просьбе. Неторопливые разговоры в баре, ленивая исполнительность бандитов и смирение ожидающего смерти мужчины — все это, написанное в лаконичной и необычайно выразительной стилистике Хемингуэя, должно было найти выражение на пленке.

Обреченный знает о своей участи и не пытается спастись: «Мне надоело бегать от них. Теперь уже ничего не поделаешь». Просто лежит в своей комнатенке, повернувшись лицом к стене, огромный малый, бывший боксер, и смиренно ждет смерти.

Эту роль исполнял Вася Шукшин. Вовсе не такой могучий, как требовало описание жертвы, он, однако, был очень убедителен в немногих полагавшихся ему репликах. Главное же — атмосферу напряженного ожидания — Тарковский создавал неторопливым движением камеры, почти застывающей на скудных деталях последнего убежища обреченного.

Сам он играл посетителя в баре, а главной заботой всей группы стало воспроизведение обстановки американского бара,

виденного только мельком в иностранных кинофильмах. Приносили из дома импортные пустые бутылки, которыми должны быть уставлены полки. Андрей чрезвычайно увлекся воспроизведением «подлинной атмосферы» в кадре. И фильм удался, получив высокую оценку Ромма.

Учеба увлекла Андрея, но не ослабила пылких чувств к Ирме. Они были заняты в институте целый день, а когда репетиции затягивались допоздна, Андрей ждал Ирму. Влюбленные бродили по Москве и говорили, говорили.

— Андрей, я уверена, ты — тайный кавказский князь. Или потомок падишаха какого-то, — она потрогала его волосы, провела кончиком пальца по скуле, как бы очерчивая ее. — Признавайся немедленно!

— Признаюсь, так и быть. С нашим родовым древом большие сложности — много ветвей сплетено. Выбирай, что по душе. Я выбрал такую красивую полулегенду, в соответствии с которой в селе Тарки в Дагестане проживали некие князья Тарковские, по-аварски — Шамхали.

— Это точно твои предки!

— А почему бы и нет? Впрочем, мои родители предпочитают польские корни. В начале XVIII века мелкие шляхтичи Тарковские появились на Волыни. Потом род оказался в Житомирской губернии. А позже — в Елисаветграде, теперь — Кировограде. Да и Бог с ними! Сейчас мне интересна ты. Расскажи про самый интересный момент своего детства. Можно юности. У тебя было чудо?

Ирма захохотала:

— Нет, Богородица с ангелами мне не являлась. И клада с миллионами я не нашла.

— Я не про то! Что-то ведь было тайное, важное?

Она задумчиво пожала плечами:

— Печальное было. Чудес не было.

— А у меня были! — они сидели в пустом дворике одного из щипковских домов, наблюдая, как зажигаются в окнах домов огни, в основном вошедшие в моду оранжевые абажуры. Андрей поднял лицо к белесому небу, на котором чуть проявились светлые зерна первых звезд. — Слушай. Во время войны, когда мне исполнилось 12 лет и мы снова приехали в Юрьевец, Симоновская церковь, в которой меня крестили, была как бы превращена в краеведческий музей. Пустовал только огромный ее подвал. Стояло жаркое лето, стволы лип вздрагивали на ослепительно выбеленных стенах. Мы с приятелем, который был на год меня старше и вызывал зависть своей храбростью и каким-то оголтелым цинизмом, долго лежали в траве и, щурясь от

солнца, со страхом и вожделением смотрели на невысокое, приподнятое над землей оконце, черное на фоне сияющей белизны стен. Замысел ограбления был разработан во всех деталях. Я твердо помнил лишь одно: надо влезть в оконце вслед за моим предприимчивым приятелем. Первым юркнул в прохладную темноту подвала руководитель операции, за ним — я. Мы долго бродили по гулкому подвалу, по его таинственным, затихшим закоулкам. Сердце колотилось от страха и жалости к самому себе, вступившему на путь порока.

В ворохе хлама, сваленного в углу огромного сводчатого зала, мы нашли бронзовое изображение церкви — что-то вроде искусной чеканки. Мы завернули ее в тряпицу и собрались было отправиться в обратный путь, как услышали шаркающие шаги. Они приближались. Мы спрятались за гору сваленных книг. Из боковой дверцы появилась фигура сгорбленного старика в выгоревшей телогрейке. Он прошел мимо нас и грохнул засовами входной двери. Не помню, как мы выбрались из подвала. Помню, что у меня зуб не попадал на зуб. Не зная, что делать со своей находкой, и оценив ее как предмет, обладающий сверхъестественной силой, способный повлиять на нашу судьбу самым роковым образом, мы закопали его за сараем под деревом. Мне было страшно. Долго после этого я ждал жутких последствий своего чудовищного преступления перед таинством непознанного.

— У тебя верующая семья?

— Ну, дед с бабкой, конечно. Но тайно. Мать, по-моему, машинально крестится и боится, что это заметят посторонние. Меня крестила бабушка, и то, что я совершил кражу в этой самой церкви, не давало мне покоя.

— Ты верно сказал: таинство непознанного… У меня тоже ощущение некоего всевидящего режиссера, перед которым я должна сыграть свою роль, то есть прожить жизнь. Чисто, без ошибок и нарушений принципов правды и морали. Твоя кража — поступок ребенка. Великое Нечто. Творец не может наказать несмышленого.

— Но история эта до сих пор волнует меня и даже пугает. Я иногда думаю о том, что снова вернусь в Юрьевец и раскопаю тайник. Почему-то мне кажется, что в эту минуту я буду счастлив.

— Решено! Первое, что ты сделаешь после выпускного, — найдешь реликвию и вернешь ее на место. Обещай мне!

— Мы поедем в Юрьевец вместе. Ты же станешь моей женой, — серьезно, как само собой разумеющееся, сказал Андрей.

Ирма вскочила и отступила на шаг, удивленно оглядывая парня в рыжем плечистом пиджаке, его бледное, почти суровое

лицо и блестящие в сумерках глаза:

— Забавная шутка. Но мне не смешно.

— Я никогда не шучу. Я выбрал тебя в жены. И сейчас мы, наконец, будем целоваться.

В свете фонарей блестела пестрая осенняя листва, под ногами живым ковром лежали движущиеся тени. А на лавке за фонарем и кустами с белыми круглыми ягодами-хлопушками темнело зазывно и тайно. Стоять в обнимку, тесно прижавшись, слив горячие губы, оказалось до головокружения упоительно.

А небо темнело, и кто-то выставил на подоконник патефон. Шульженко пела свой «Синий платочек»…

— Теперь мы законные жених и невеста. Я загадал тогда на твоих астрах, уплывших по течению: «Женюсь на Ирме Рауш». Получилось!

— О… — она села на скамейку. — Андрей… мне надо подумать. Видишь ли, все только начинается — работа, самостоятельная жизнь… Такие открываются перспективы… И вдруг — строить семейный очаг. Сразу в матроны.

— Скажи прямо — тебе не нравлюсь я.

— Ты мне очень нравишься, Андрюша. Но я совершенно не задумывалась о браке.

— Однако предполагала, что это должно произойти?

— В будущем… Потом… я не знакома даже с твоими, с твоими родителями.

— Значит, познакомимся.

Вскоре Ирма пила чай с коржиками, испеченными бабушкой Андрея из ржаной муки с медом. Женщины сидели за круглым, покрытым кружевной скатертью столом, говорили и все больше нравились друг другу.

В 1960-е годы в Москве было интересно. И хотя «железный занавес» лишь слегка приоткрылся, но даже в пробитую отдушину хлынули свежие веяния со всего мира. Будущие режиссеры выстаивали многочасовую очередь в Дрезденскую галерею, потом на выставку Пикассо. Пробивались на «Гамлета» Пола Скофилда, смотрели со ступенек балкона спектакли Берлинер ансамбля и театра Жана Вилара.

Регулярно ходили в консерваторию. Ирма с удивлением косилась на бледный профиль Андрея, целиком растворившегося в Седьмой симфонии Бетховена.

На обратном пути она сказала:

— Ты был похож на сомнамбулу, погруженного в летаргический сон.

— Во-первых, сомнабулизм и летаргия — разные вещи. А Седьмую симфонию Бетховена я очень люблю. Особенно вторую

часть. Вот это место, — он с безукоризненной точностью напел основную тему.

Ирма погрустнела:

— Мне так много надо еще узнать. А ты… Ты особенный… — речь завершилась долгим поцелуем. — Идем ко мне в общагу? Сегодня у меня отдельная комната! Олька на практике.

5

Конечно, он был особенный — чрезвычайно восприимчивый, с тонкой внутренней «настройкой», позволяющей ловить мельчайшие импульсы, идущие от внешнего мира.

Однажды поздно вечером Андрей провожал Ирму. Шли по тротуару мимо вереницы кленов, еще не сбросивших свою малиново-багровую листву. «Осень выкрасила клены колдовским каким-то цветом…» — мурлыча песню входящего в моду Булата Окуджавы, Ирма на одной ноге прыгала через рассекавшие асфальт трещины.

В свете фонарей, пронизывающих листву, скользили тени от ветвей. Тени появлялись перед ними, каруселью уходили под ноги и исчезали за спиной, чтобы сразу снова возникнуть впереди.

Андрей остановился, как завороженный, помолчал и сказал:

— Знаешь, я все это сниму! Эти шаги, эти тени!.. Это все возможно. Это будет. Будет! Дайте мне камеру, и я переверну мир!

Андрей продолжал встречаться с Ирмой, хотя очень скоро стало ясно, что они вовсе не подходят друг другу. Ирма не понимала, чем она, хохотушка, простенькая провинциалка, прельстила этого столичного пижона, не воображавшего свою жизнь без походов в консерваторию и ботинок на «манке». Интересный получится режиссер, очень интересный. Но человек — сложный. Резкий, мрачноватый, обидчивый, всегда старавшийся настоять на своем мнении.

Даже в кафе-мороженом Андрею было необходимо, чтобы Ирма съела нравившееся ему шоколадное ассорти.

— Разве плохо? — он облизал ложечку.

— Конечно, вкусно… Но о фруктовом я мечтала с утра… — Ирма отодвинула пустую металлическую вазочку. — Ты же понимаешь, что дело вовсе не в мороженом. У нас во всем совершенно разные вкусы! Ты восхищаешься тем, как была снята сцена изнасилования и убийства девушки в «Святом источнике», а мне нравится хор гномиков в «Белоснежке». Я, конечно, условно

говорю про гномиков! Мне чужд мрак и отчаяние, я хочу своими будущими фильмами оставлять у людей светлое, радостное впечатление. Подумай только, как тяжко живут многие. А я могу добавить в их жизнь света!

— Живут бессмысленно и мелко, потому что сами так хотят жить. И ни шагу не сделают для собственного духовного роста. Я уверен — кино не развлечение. Кино — мощнейшее и притом массовое средство воздействия на самые глубинные тайники души, психики, не знаю, что там еще в нас главное прячется.

— Многое. Только надо уметь туда попасть — в тайники. Твой отец умеет затронуть самое глубокое.

Она опустила лицо и медленно прочла:

И это снилось мне, и это снится мне,
И это мне еще когда-нибудь приснится,
И повторится все, и все довоплотится,
И вам приснится все, что видел я во сне.

Там, в стороне от нас, от мира в стороне
Волна идет вослед волне о берег биться,
А на волне звезда, и человек, и птица,
И явь, и сны, и смерть — волна вослед волне.

Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду,
Жизнь — чудо из чудес, и на колени чуду
Один, как сирота, я сам себя кладу,
Один, среди зеркал — в ограде отражений

Морей и городов, лучащихся в чаду.
И мать в слезах берет ребенка на колени.

— Здорово! — она смахнула набежавшие слезы. — Все так точно, что плакать хочется. Как он это делает? Как это выразить на пленке?

— Убежден, что камера может все. Поэту или художнику, даже композитору, конечно, легче — он один хозяин своего замысла и его воплощения. А режиссер? Это даже сложнее, чем быть дирижером или директором какого-то химкомбината. Вот эти стихи отца — это же фильм! Но как, как перенести на экран тот клубок глубинных чувств и мыслей, что проникают в тебя вместе со словами?

— И отпечатываются на всем, что ты будешь еще думать, и делать, и ощущать… Даже если ты этого не заметил, — глаза Ирмы светились открытием: — Они стали частью меня… И тебя.

Мы родственники через «кровь поэзии».

— Красиво говоришь, — он расплатился и встал. — Потопали?

— Пошли на солнышко. Пожалуйста, ты обещал, расскажи мне об отце.

Андрей пожал плечами:

— Ладно, раз интересно, — они свернули в ближайший переулок. — Ну, как он нас бросил, ты знаешь. Зря от мамы ушел, словно бес его подзуживал. Да и потом судьба не баловала Арсения Александровича. Начало войны застало его в Москве. В августе он проводил в эвакуацию в город Юрьевец Ивановской области маму и нас с Маринкой. Вторая жена и ее дочь уехали в Чистополь, куда эвакуировались члены Союза писателей и их семьи. Оставшись в Москве, Тарковский прошел вместе с московскими писателями военную подготовку, но был «забракован» медкомиссией с формулировкой «мобилизации в действующую армию не подлежит». А он ведь так рвался «на защиту родины»! Патриотизм у нас в роду.

Конечно же, Арсений Александрович принимал участие в поэтических встречах, организованных Союзом писателей для москвичей. Но мысль о том, что на полях сражений идут кровопролитные бои, не давала ему покоя. В сентябре 1941 года отец узнал о трагической гибели Марины Цветаевой и написал горестные стихи. Они ведь незадолго до осады Москвы встретились, Марина была в него влюблена с какой-то последней, прощальной горечью… Она не умела жить без влюбленности…

— И я ее очень хорошо понимаю. Без любви — пустота. А в пустоте и жить не стоит.

— Только если этой любви многовато, то… — Андрей хмуро глянул исподлобья, — То и боли много…

— Верно… — Ирма задумалась. — Любить и страдать — единственный выход.

— Предпочитаю страдать по другому поводу. По творческому, например. Короче, про отца. 16 октября 1941 года, в день эвакуации Москвы, отец под обстрелом вместе с престарелой матерью — моей второй бабушкой уехал к жене в Чистополь. Там, в тылу, писатели с семьями отсиживались, берегли интеллектуальный фонд страны. А товарищ Тарковский за два месяца пребывания в Чистополе накатал в Президиум Союза писателей около одиннадцати писем-заявлений. Он просил направить его на фронт! В декабре 1941 года патриот наконец получил вызов в Москву. А уже из столицы был командирован в действующую армию. В январе 1942 года отца зачислили на должность писателя армейской газеты. Целый год он был

военным корреспондентом газеты «Боевая тревога». На передовую для сбора информации ходил или ездил через день, принимал участие в боях… Был награжден орденом Красной Звезды.

— Ты как будто слегка иронизируешь. Зря. Твой отец — замечательный человек.

— Писатель — лучший из живущих сейчас, это точно, — твердо сказал Андрей. — А как человек… Как человек мог бы быть и лучше. Но это в той скользкой сфере, что ты обозначила как «любовь». Ладно. Рассказываю дальше. На страницах «Боевой тревоги» печатались стихи Тарковского, воспевающие подвиги солдат и командиров, частушки, басни, высмеивающие гитлеровцев. Тогда ему очень пригодился опыт работы в газете «Гудок». Солдаты вырезали его стихи и носили в нагрудном кармане вместе с документами и фотографиями близких — самая большая награда для поэта. И что удивительно, в боевой обстановке, выполняя повседневную работу для газеты, он не перестает писать и стихи для себя, для будущего читателя. По-моему, это лирические шедевры — «Белый день», «Ночной дождь»…

— «Ночной дождь» я помню! — встав у ствола липы, Ирма прочла:

То были капли дождевые,
Летящие из света в тень.
По воле случая впервые
Мы встретились в ненастный день.

И только радуги в тумане
Вокруг неярких фонарей
Поведали тебе заране
О близости любви моей,

О том, что лето миновало,
Что жизнь тревожна и светла,
И как ты ни жила, но мало,
Так мало на земле жила.

Как слезы, капли дождевые
Светились на лице твоем,
А я еще не знал, какие
Безумства мы переживем.

Я голос твой далекий слышу,
Друг другу нам нельзя помочь,

И дождь всю ночь стучит о крышу,
Как и тогда стучал всю ночь.

Андрей вздохнул:

— Представь, я, кажется, завидую своему отцу… Если бы кто-то так вдохновенно прочел мои стихи… И каждый раз удивляюсь, как он умел любить…

— Умел?

— И сейчас любит. Но не мою маму. Ладно, слушай — все ужасы еще впереди. Бедный отец…

В конце сентября 1943 года он получил кратковременный отпуск как поощрение за боевой подвиг. 3 октября, в день рождения Маринки, приезжал в Переделкино, где мы временно снимали комнаты… Что это был за день! Думаю, мы трое — дети и мать — чувствовали одно и то же: почему этот так горячо любимый человек не наш? Мать глаз не могла отвести от похудевшего, замученного, любимого лица. Думала наверняка: «Вот он — настоящий муж — военный. Герой». А как нам всем хотелось прижаться к его гимнастерке, перетянутой портупеей, сказать, что все прощено и мы теперь навсегда вместе. Увы, это было лишь мгновение придуманного счастья — отец торопился вернуться на фронт. А в декабре 1943 года в районе Витебска он был ранен разрывной пулей в ногу. В страшных условиях полевого госпиталя развилась самая тяжелая форма гангрены — газовая. Пять раз резали ему ногу по кускам полевые хирурги, ведь он так не хотел терять колена, необходимого для движения на протезе. Терпел адскую боль и едва не потерял жизнь. Его жена Антонина Александровна сумела достать пропуск в прифронтовую полосу. Ей помогли Фадеев и Шкловский. Она привезла раненого в Москву. Тут уже, в Институте хирургии, лучший хирург Вишневский сделал отцу шестую ампутацию!.. Выжил, но вышел из госпиталя на костылях. И взгляд у него был… Он же гордый очень, а тут за женщину цепляется и еще упасть боится…

Трудно ему было к инвалидности приспосабливаться. Конечно, за ним ухаживала вторая жена, приходили друзья. Навещала моя мать, мы с Маринкой.

— Выходит, жизнь Арсения Александровича все же сложилась.

— Да нет! Отец расстался с Антониной Александровной! Кто бы мог подумать? Такая любовь, она его от смерти спасла и вдруг — ушла. Не знаю точно, что там у них произошло. Жизнь для отца потеряла смысл. Лишь сила воли и поэзия удержали его на

краю отчаяния. Да еще секретарь Татьяна Озерская. Думаю, с этой Озерской ему повезло. Она тоже переводчица и сумела буквально вытащить отчаявшегося отца в командировку по закавказским республикам — к поэтам, которых он собирался переводить. Поехала с ними и Марина, и сын Озерской.

Вскоре отец развелся с Бохоновой и официально женился на Озерской. И снова работа, работа. Поездки в творческие командировки, участие в декадах национальных литератур, встречи с поэтами и писателями, серьезные занятия астрономией…

— И ни одного сборника? Съемные комнаты? Твой отец явно не карьерист. Устраиваться при всех своих заслугах не умел.

— Но дождался все же своего угла. Помню, как сейчас, этот день. Кажется, едва начались занятия на третьем курсе… Да, сентябрь 1957-го…

…В сентябре 1957 года Андрей в перешитом бабушкой из дедова костюме, причесанный мокрой расческой, отправился на «новоселье»: Арсению Тарковскому наконец-то выделили комнату в кооперативном писательском доме у станции метро «Аэропорт». Вернулся он скоро и засел за чтение. В комнате собрались женщины, молча переглядываясь.

— Ну, как там? — не выдержала игры в молчанку мать.

— Нормально. Только не обставлено еще…. Котлетами вкусно пахнет.

— Тебя что, не угостили? — охнула бабушка.

— Я сказал, что сыт.

— Правильно. В чужом доме… — Мария Ивановна осеклась.

— Да хорошая она тетка, эта Озерская, — вступился Андрей. — Очень об отце заботится. Тихая, образованная, отца любит. Это сразу видно.

Плечи Марии Ивановны задрожали. Закрыв лицо фартуком, она рухнула на стул. Отрыдавшись, совсем девчоночьим, жалобным голоском запричитала:

— Ну скажите мне, скажите на милость, если уж его Бохонова бросила, почему чужую женщину с ребенком подбирать надо? А мы? Чем мы-то не угодили?

Марина хмуро пробормотала:

— Татьяна его от смерти спасла. После того, как Бохонова ушла, он яд с собой носил и все примеривался, когда точку поставить. А она удержала.

— Господи, разве я бы не удержала? Разве не у нас были те юные годочки и не его детишек я выхаживаю?

— Ма, так уж вышло, — Андрей обнял мать за все еще дрожащие плечи. — Он вот что тебе передал, — Андрей достал из

нагрудного кармана тетрадный листочек, на котором сам когда-то записал слова «Белого дня» по памяти и всегда носил с собой.

— Мне передал? — мать взяла измятый листок, пригляделась.

— Почерк твой… Накарябано вкривь и вкось… — прочитав, она сложила листок, спрятала на груди и молча вышла. Пошла на кухню курить, перечитывать и плакать.

6

Вскоре Андрей повез Ирму в Галицино, где Арсений Александрович снимал маленькую дачу. В Андрее чувствовалась какая-то торжественность, он даже читал сонеты Шекспира, а Ирма всю дорогу из духа противоречия валяла дурака.

— Ты помнишь новеллу О. Генри о двух заваленных снегом на Аляске золотоискателях? У них оказалось только две книги: сонеты Шекспира и книга полезных советов для домохозяйки. Дожидаясь, пока их откопают, парни зачитали до дыр свои книжки: один Шекспира, другой «полезные советы».

— Знаю, знаю! Я тоже не лыком шит. Не одним Шекспиром жив. Рассказать тебе, как чистить замшу репчатым луком? Я свой пиджачелло сто раз отдраивал.

— Когда эти двое вышли из снежного заточения и стали ухаживать за одной девушкой, один читал ей все время сонеты, другой же развлекал разнообразной информацией из сферы домашних хитростей.

— Понятно, что дуреха выбрала второго. А ты ж у меня интеллектуалка, вот сонетами и развлекаю! — он придирчиво оглядел девушку. — С отцом поаккуратней держись.

— Я что, идиоткой выгляжу, если ты мне такие предупреждения делаешь?

Ирма отвернулась и не разговаривала с Андреем до тех пор, пока не отворилась зеленая дверь низенького дома, за которой показалось знакомое лицо военного корреспондента Арсения Тарковского — выступающие скулы обтянуты смуглой кожей, под хмурящимися бровями внимательные глаза:

— Заходите, не стесняйтесь.

Он был один в комнате, в окружении разбросанных книг и пластинок. У окна наблюдал за небесным сводом большой телескоп на треноге. Звучала музыка, Арсений Александрович пластинку снял.

— Это Ирма Рауш — будущий режиссер. Мой отец Арсений Александрович.

— Очень приятно, — Ирма от смущения сделала книксен и протянула руку.

Рука у поэта была сухая и сильная.

— Присаживайтесь, Ирма… — он огляделся и достал с полки вазочку с печеньем. — У меня даже нечем вас угостить. Чай будете пить? А, забыл совсем! Варенья же Татьяна наварила! Вот и случай представился.

— Не беспокойтесь, пожалуйста. Я наелась малины у чужих заборов, пока мы шли от станции.

— Как дела дома? — спросил сына Арсений, ловко разворачиваясь в тесной комнате на костыле к посудному шкафчику.

— Позвольте мне похозяйничать? — Ирма стала доставать из ящика чайные принадлежности. Она не прислушивалась к разговору отца и сына, очень уж одолевали собственные мысли.

Ирме сразу показалось, что внешне они вроде бы и не похожи, но нельзя было ошибиться, что это отец и сын. Может быть, внутренняя духовная конструкция была общей… Жесткий внутренний каркас, ум, сдержанность. Ей многое стало понятнее в Андрее, и даже показалось, что через несколько лет станет Андрей почти такой — спокойный, мудрый, с удивительно добрыми глазами и резкими морщинами у скул. И еще со взглядом — то внимательным, то рассеянным, как будто он и с вами, и где-то далеко, лишь заглянул мимоходом из вежливости…

За чаем она решилась сказать, стараясь не смущаться перед любимым поэтом:

— Я страшно люблю ваши стихи. Многое выучила наизусть. Знаете, целые сборнички, перепечатанные самодельно, ходят по рукам. У вас очень большое наследие.

— Наследие! Хорошее слово для некролога. А вот сборника до сих преклонных годов не удостоился. Была одна смешная история… А! Да и Бог с ней.

— Расскажите, пожалуйста, Арсений Александрович! Я ж чай с любимым поэтом пью. И что за чай без «смешной» истории?

— В 1945 году я подготовил к изданию книгу стихов, которая получила одобрение на собрании секции поэтов в Союзе писателей. Рукопись была подписана издательством к печати и дошла в производстве до стадии «чистых листов» и сигнального экземпляра. Но тут — вы, конечно, не помните — разразилась правительственная «чистка» писательских рядов.

— Вышло постановление на высшем уровне «О журналах «Звезда» и «Ленинград»», когда навалились на Ахматову и Зощенко, да и другим перекрыли воздух, — пояснил Андрей.

— В частности — мне. Правительство потребовало повышения идейности, а в моей книге ни одного стихотворения, воспевавшего «вождя», и лишь одно — с упоминанием имени Ленина. Конечно, печать книги была остановлена.

— Но ведь потом они приползли к тебе!

— Да это Ирме будет неинтересно. Лучше на варенье ежевичное навалитесь.

— Ирма — будущий режиссер. Историю страны и ее лучших поэтов она должна знать досконально, — настоял Андрей, залавливая в пепельнице окурок. И пошел открывать окно. — У нас тут, как во вгиковской курилке. А малинник-то прямо под окном! Красота.

— Хорошо, Ирма. Слушайте байку… Во время подготовки празднования семидесятилетия Сталина в 1949 году члены ЦК партии поручили мне как одному из лучших советских переводчиков переводы юношеских стихов Сталина-Джугашвили.

— Какое высокое доверие! — улыбнулась Ирма.

— Тут или грудь в крестах, или голова в кустах, — заметил Андрей, высыпав в блюдечко набранные с куста ягоды.

— Да дело-то не в этом! Мучился я ужасно. Получил подстрочники — юношеское сюсюканье о цветах и ручейках. Но ведь писал — палач! То, что наш генералиссимус — изверг, я уже хорошо знал. И размышляли мы с женой: стихи-то лирические и Сталинская премия нам совсем не помешает. Жили мы, надо сказать, скудно. Деньги совсем не лишние, да и сборник тогда уж наверняка выйдет! «А позор? — говорю я. — Позор потом всю жизнь не отмыть». Так и не решил ничего — одна только пытка искушением.

— Так ведь отказывать Сталину опасно было, — насторожилась Ирма.

— Все разрешилось благополучно. Вождь не одобрил идеи издания своих стихов, подстрочники и переведенные строки о цветах и ручейках были затребованы обратно. А я летом 1950 года отправился в Азербайджан, Мардакяны, Алты-Агач с дочерью Мариной, Танечкой Озерской и ее сыном Алешей Студенецким.

— Помню, Маринка была страшно довольна, — буркнул Андрей.

Когда они возвращались в электричке, Андрей сосредоточенно разглядывал в окно убегавший пейзаж. Наконец сказал, не оборачиваясь:

— Мы видимся не часто. Отец чувствует, что во мне жива тайная обида и сам он, чувствуя это, за что-то обижается на меня. Наверно, не такого сына хотел. Не в таких ботинках. Серьезного востоковеда в очках с переводами стихов.

— В вас куда больше общего, чем кажется на первый взгляд. Точно не могу определить. Лишь позже Ирма поняла, что объединяет стихи отца и фильмы Андрея. Они обладают свойством пробуждать в человеке то лучшее, о чем он только смутно догадывается и вслепую ищет всю жизнь.

7

После окончания третьего курса, когда всем предстояло разъехаться по разным студиям на практику, они поняли, что расстаться совершенно невозможно. И поженились, никому не сказав ни слова. С матерью Ирмы, извещенной постфактум, едва не случился удар. Мария Ивановна отнеслась к поступку сына с философской стойкостью: привыкла уже к его выходкам. Хоть и сердце прихватило от горечи: ну почему так-то, не по-людски? Разве она против Ирмы настроена была? Разве счастья им не желала? Не подала вида, но обида больно кольнула сердце.

Арсению Александровичу Ирма потом призналась, что решила выйти замуж за Андрея после того, как познакомилась с ним. Он очень смеялся и рассказывал об этом знакомым. У Ирмы сложились со свекром теплые отношения. Они сохранились и после того, как она развелась с Андреем. Арсений Александрович, так же как и Ирма, любил сказки, и они дарили друг другу книги с шутливыми надписями.

Пришлось молодоженам снимать комнату — мотались с двумя чемоданами и книгами по съемным квартирам. Частые авралы-переезды, слава Богу, были похожи не на семейную жизнь, а, скорее, на приключение. От этого Ирме, боявшейся засасывающего быта, было гораздо легче. Вроде и муж рядом, и она — хозяйка дома, друзей принимает! Веселость не покинула ее, у Тарковских собирались компании, было шумно, интересно и весело. Все молодые, задиристые, как щенки, — Володя Высоцкий, Гена Шпаликов, Андрон Михалков-Кончаловский, Вася Шукшин и другая вгиковская молодежь, всегда готовая побазарить «за искусство» под вареную картошечку, кильку в томатном соусе и традиционный напиток в «бескозырке».

— «Женщина в песках» — настоящий шедевр!

— Шедевр. Но ей «Земляничная поляна» сто очков фору даст!

— Ребята, о чем вы? «Семь самураев» — вот это высший класс! Хотя и не отменяет Бергмана.

«А где тебя сегодня нет? — на Большом Каретном!» — перекрывал споры голос Володи Высоцкого. Все подхватывали

любимые песни — начиналась «хоровая программа».

Тарковский подпевал чуть слышно или вовсе молчал. Это была не его музыка. Он не любил безалаберной сумятицы, веселеньких шуточек. Лишь по мере выпитого становился проникновенней в тостах и словно снимал броню серьезности и отчужденности. Но чаще выглядел «букой» и тогда ловил настороженный взгляд Ирмы, полный обожания и чего-то еще — жалости, что ли, беспокойства?

— Ты невозможно инфантилен и зажат! Нельзя в наше время быть таким «человеком в футляре», — к утру все разошлись, Ирма убирала после застолья посуду. — Андрюшенька, надо быть более раскованным. Идти навстречу людям, которые к тебе тянутся. А то останешься один. Друзей-то — Андрон и Вася. Отличные ребята! Но сколько еще интересных людей вокруг! Вот Володя Высоцкий…

— Хорошо поет. Смешные песни, — послушно согласился Андрей. — Только мне никто больше не нужен. У меня есть ты — моя женщина. Ты очень красивая… — Андрей вытащил заколку из «хвоста» Ирмы, рассыпал ее длинные светлые волосы. — Мне кажется, что, когда я родился, совсем такой была моя мама. Вот заплети косу!

— Завтра, — она сняла фартук. — Сейчас — баиньки.

8

Содружество Тарковского с Андроном Михалковым-Кончаловским продолжалось. Они упорно пытались пробить путь к тому киноискусству, о котором мечтали.

С Андроном и Олегом Осетинским в 1959 году Тарковский пишет сценарий «Антарктида — далекая страна», отрывки из которого публикует «Московский комсомолец». Тарковский пытается предложить сценарий к постановке на «Ленфильме», но получает отказ. В апреле следующего года они с Андроном с увлечением работают над сценарием фильма «Каток и скрипка». Сценарий принимают в только что созданном объединении «Юность» на «Мосфильме», а Тарковский получает разрешение поставить «Каток и скрипку» в качестве дипломной работы. Он предложил молодому оператору Вадиму Юсову, в то время уже известному, снять эту короткометражную картину. Несколько удивленный такой наглостью студента, Юсов согласился.

Немудреный, трогательный сюжет рассказывает о дружбе мальчика, обучающегося игре на скрипке, и водителя катка. Замысел фильма, его образность несет на себе явный отпечаток

увлечения Тарковского и Кончаловского фильмами французского режиссера Альбера Ламориса, короткометражный фильм которого «Красный шар» завоевал в 1956 году Гран-при на Каннском кинофестивале и получил «Оскара».

В дипломной работе «Мальчик и голубь» Кончаловского также заметно увлечение Ламорисом.

«Почему Ламорис на нас повлиял? — вспоминает Андрон Кончаловский. — Он еще раз сломал наше представление о кино. «Белая грива», «Красный шар», «Путешествие на воздушном шаре» — эти фильмы подняли на новый виток звуковое кино. Диалога в фильмах не было, сюжет развивался вне слов, но звук при этом играл очень важную роль. Это было как бы чистое кино, очень непростое по форме, привлекательное еще и тем, что оно не требовало звезд, даже вообще актеров. Ему достаточно было очень немногих типажей, в нем действовали бессловесные или вообще неодушевленные персонажи (лошадь, рыбка, надувной шарик, мальчик), а это значило, что подлинный автор — режиссер, что он насыщает своим отношением весь окружающий мир, делает его антропоморфным, делает его своим».

В фильме Андрея — тоже типажи: мальчик, рабочий, хулиганы. Но зато основным персонажем становится Москва — старая, обновляющаяся; яркие асфальтовые катки в тесных двориках, детская скрипочка, веселый летний дождь, разбегающиеся за витриной краснобокие яблоки…

Хронометраж фильма — менее 50 минут. За это короткое время разыгрывалась история, происходящая одним солнечным сентябрьским днем во дворе старого московского дома, где живет семилетний мальчик, аккуратно посещающий со своей скрипочкой музыкальную школу. «Музыкант», как зовет его местная шпана, ежедневно с ужасом проходит через двор под издевательскими насмешками местной шпаны. Однажды симпатичный водитель красного асфальтового катка, укатывающего свежий асфальт на утоптанных колдобинах дворика, вступился за скрипача. Он не только разгоняет шпану, но и дает «музыканту» поработать на катке. Затаив дух от восторга, мальчик пытается управлять огромной машиной. Так начинается непродолжительная дружба двух мужчин.

Новый друг встречает мальчика, возвращающегося из музыкальной школы, и зовет его с собой на обеденный перерыв. Основная часть истории сосредоточена в этой прогулке: мимолетные события превращаются в настоящие приключения. Река жизни наводняет столицу, и все включается в ее бурное течение. «Музыкант» заступается за обиженного малыша и возвращает ему отбитый в драке с задиристым хулиганом мяч. В

потоках веселого, крупного дождя друзья теряют и находят друг друга. В сверкании ливня возникает новый эпизод: толпа глазеет, как разрушают старый дом: тяжелая чугунная «баба» вновь и вновь крушит толстые кирпичные стены. В фильме этот эпизод звучит оптимистически, ведь на месте обветшалого прошлого будет расти и процветать новая Москва. Ароматом сентябрьских яблок веет от короткой зарисовки: мальчик задержался у витрины с зеркалами, за которой продавщица протягивает девочке с воздушными бантами кулек красных яблок. Яблоки рассыпаются, их размноженное отражение танцует в отсветах солнечного блеска среди осколков отражения мокрой улицы, троллейбуса, домов. Кружит, сверкая красками, как в радужном калейдоскопе.

Конфликт, возникший между друзьями, невелик, но символичен: мальчик в сердцах бросает на землю купленный для общего завтрака хлеб. Поступок возмущает рабочего, и он объясняет «музыканту» цену хлеба. В знак примирения мальчик играет на скрипке под гулкими сводами дворовой арки. Замученный школьными экзерсисами под метроном, маленький ученик впервые играет вольно и радостно, подчиняясь велению души. Рабочий парень, затаив дыхание, слушает игру своего нового друга. Теперь он с уважением смотрит на мозоль, натертую скрипкой на подбородке маленького «музыканта». Последний кадр фильма радостно живописен: мальчик в красной рубашке бежит по широкому свежему асфальту к сверкающему красному катку.

В этой первой дипломной работе Тарковского, так непохожей на все последующие, уже заметны некоторые признаки его «почерка». Совместная работа Тарковского и Юсова отличалась цветовой насыщенностью, выразительностью каждой детали. Начиная от подъезда старого московского дома, украшенного окном с разноцветным витражом, до гулкой подворотни или паркетного коридора музыкальной школы — все несет на себе печать подлинности, узнаваемости столичного быта.

Яркость, смысловая насыщенность отдельных эпизодов придавали простенькой истории полифоническое звучание.

За 46 минут экранного времени Тарковский сумел рассказать много — о дружбе, труде, о красоте мира и человеческого добра, о прелести старой, уходящей в прошлое Москвы и приходящей в тесные дворики и переулки силе обновления. Оптимистическая бодрость настроения, выразительное, яркое построение кадра — все это знающим последующие работы Тарковского кажется чуждым ему, заимствованным из другой эстетики. Никогда больше он не позволит себе увлекать зрителя красочной, световой игрой, брать в союзники такое «пошлое» понятие, как радость

бытия. От первой ленты останутся лишь отдельные приемы, которыми Тарковский будет пользоваться чрезвычайно осторожно и в самые ответственные моменты. Свет и цвет из главных «героев» этой жизнелюбивой короткометражки перейдут в статус сильнодействующих выразительных средств, оттеняющих трагическое «звучание» мрачного монохрома.

В 1960 году Андрей Тарковский закончил режиссерский факультет ВГИКа с отличием. Его дипломная работа — короткометражка «Каток и скрипка» на фестивале студенческих фильмов в Нью-Йорке в 1961 году принесла начинающему режиссеру главный приз.

Отличное начало. Но Андрей и его соавтор Кончаловский уже работают над новым сценарием. Между делом Андрей успевает сняться в фильмах «Застава Ильича»[2], «Сергей Лазо», в котором он изобразил белогвардейца-негодяя, стрелявшего в героя. Режиссером этой ленты был Александр Гордон, ставший мужем его сестры Марины. Тарковскому удалось уговорить Александра снять кульминационную сцену: героя за ноги волокли по грязи к паровозу, в топке которого он будет сожжен. Эффект получился неожиданный.

— Труба моему фильму, — Александр вернулся с совещания просмотровой комиссии.

— Что же неладно? — удивилась Марина. — Все идейно выдержано.

— Оказалось, все, да не все! Боюсь, картину вообще зарежут, — нервно хохотнул Гордон, глянув на Андрея.

— Из-за меня? — догадался Андрей.

— Ты, гений наш, построил кадр так, что Лазо тащат за ноги, и он долго и подробно, причем — заметьте! — под фонограмму из опер Вагнера, пересчитывает разбитой физиономией все кочки в черных лужах!

— И что? По-моему, прекрасная увертюра к страшной гибели в топке.

— Цензор решил иначе. «Почему это нашего героя надо так долго тащить за ноги, причем лицом по грязи? Разве это похоже на трагическую кульминацию революционного фильма? Издевательство и непрофессионализм!» — отчитывал он меня. Кроме того, на худсовете решили, что «белогвардейца Тарковский сыграл столь естественно, что этим выявил свою белогвардейскую сущность».

— Бред какой-то! Никогда не сочувствовал белогвардейцам. Не кручинься, Александр, твой фильм пойдет. А мне, видимо, предстоит долго еще пугать цензоров «вражьей сущностью».

Интересно, что у меня с лицом? — он заглянул в висевшее на стене зеркало. — Вполне советская внешность.

— Особенно в твоих фарцовых шмотках или белогвардейской форме, — заметила Марина с упреком.

— Не судите по одежке. Хорошо, я недостаточно шукшинообразен. Зато у меня богатое внутреннее содержание. Правда, у Васьки тоже, — он неожиданно вспыхнул. — И вообще, они что там, совсем обалдели?

Александр улыбнулся, а Марина, всегда серьезная, с опаской посмотрела на брата. Она-то знала, как легко вспыхивает злостью это красивое лицо, как удивительно умеет Андрей восстанавливать против себя людей. Уже во ВГИКе ходила молва: «талантлив, но ершист и дерзок». А впереди большой путь.

Глава 4
«Иваново детство». Дорогу входящему!

1

На «Мосфильме» молодой режиссер Эдуард Абалов ставил фильм «Иван» по одноименному роману В. Богомолова. Сценарий складывался трудно. Сам Богомолов и помогающий ему опытный соавтор М. Папава — известный сценарист и журналист тех лет (ему принадлежат сценарии к фильмам «Академик Иван Павлов», «Великий воин Албании Скандербег» и др.) никак не могли найти единый подход. Хотя особых изысканий фильм не предполагал. Вполне банальная, много раз уже в разных вариантах воплощенная история о маленьком «сыне полка». Лейтенант Гальцев находит и приводит в батальон затерявшегося в хаосе войны сироту Ивана. Мальчик становится бесстрашным разведчиком и погибает при выполнении задания. Уже после войны Гальцев встречает в поезде военного с милой беременной женой. Молодой офицер, показавшийся Гальцеву знакомым, оказался Иваном, чудом избежавшим смерти.

Оптимистический финал отвечал стилистике того времени — жизнь молодого героя, взятого под защиту бойцами Советской армии, никак не могла быть загублена фашистами.

«Да будет благословен мир!» — произносит Гальцев в финале фильма.

В ноябре 1960-го члены худсовета объединения «Мосфильм», просмотрев фильм, впали в уныние.

— В мальчугане должна жить неудержимая ненависть к войне. Кроме его хитрости, обаяния, мы должны все время видеть всепоглощающее желание отомстить. И не может он быть намазан гримчиком! Он же вышел из грязи. Да и остальные — все такие чистенькие, выбритые, выкрашенные, с мясистыми губами, — возмущался Борис Барнет.

Об отсутствии сурового трагизма упоминали и другие члены совета: «Это не война, а парк», «не ракеты, а шутихи!» Особенно не понравился всем главный герой — «комнатный мальчик, пухлый, сытый».

Картина была приостановлена. Истраченные Абаловым деньги решили списать. Посоветовались с Роммом, кому бы поручить завершение того, что уже начато. Ромм порекомендовал Тарковского.

Через пару дней, прочитав повесть, Тарковский пришел к Михаилу Ильичу. Тот сразу заметил в обычно хмуром лице Андрея азартное нетерпение.

— Я беру этот фильм! — выпалил он с порога.

— Учти, Андрей, денег теперь выделяют совсем мало. И сроки предельно сжатые. Ты продумал, что в такой ситуации можно переснять?

— Я буду снимать все заново.

— На эти шиши?

— У меня есть новое решение, — Тарковский хитро прищурился, сделал паузу, заметив вопросительно поднявшуюся бровь Ромма, и объявил: — Иван видит сны.

— Сны… Хм-м… И что ж ему снится? — Ромм знал, что ординарного ответа от этого парня не услышит.

— Ему снится та жизнь, которой он лишен, обыкновенное детство. Понимаете, в снах должно быть обыкновенное мирное детство деревенского мальчишки. А в жизни — та страшная нелепость, которая происходит, когда ребенок вынужден воевать.

— Понимаю — ты сыграешь на контрасте. А мальчик?

— Все актеры будут другие.

— Не забывай, у тебя мало времени.

— Но у меня есть главное — художественное решение, оно определяет все. Я уже знаю, как должны выглядеть герои и что я буду снимать.

Тарковский знал и то, с кем будет работать. Образовалась новая съемочная группа — Андрон Кончаловский, Вадим Юсов, композитор Вячеслав Овчинников. И главное — удалось найти удивительного парнишку — Колю Бурляева, которого уже снял в своей ленте «Мальчик и голубь» Кончаловский. Подготовка к фильму начиналась заново.

Однажды летним днем 1961-го на пробы к Тарковскому пришла хорошенькая девушка — Валя Малявина. Она во все глаза смотрела в спину элегантного молодого человека, задумчиво изучавшего крышу противоположного дома за окном.

— Какие тебе сны снятся? — вдруг спросил он, не обернувшись и не поздоровавшись.

— Разные. Я часто летаю во сне.

— И я! — он повернулся к ней, и на хмуром лице вспыхнула заинтересованность.

— А когда ты летаешь, ты землю видишь или как?

— И землю, и много-много неба. А все вокруг страшно красиво! Душе радостно!..

Режиссер удовлетворенно хмыкнул и что-то начертил на лежавшем на столе листке.

Заседание худсовета поставило на обсуждение идею новой съемочной группы. В элегантном светло-сером костюме в мелкую клеточку, с аккуратно завязанным галстуком и подстриженными ежиком волосами Андрей выглядел вполне респектабельным творческим кадром. Подчеркнутой элегантностью, холодноватой, педантичной аккуратностью он защищал свою ранимость, предупреждая возможность насмешек со стороны комиссии. Собравшиеся корифеи режиссуры рассматривали молодого претендента на спасение загубленного материала с любопытством.

— Андрей Арсеньевич, пожалуйста, обоснуйте свое художественное решение, — предложил председатель худсовета.

Откашлявшись, молодой режиссер вздохнул и рубанул с плеча:

— Отснятый Абаловым материал никуда не годится. Мы все будем делать заново.

Знавшие Тарковского замечали, что ораторским даром он явно не наделен, так же как и дипломатичностью, выдержанностью. Говорил трудно, сложно, малоинтересно, часто не заметив, что кому-то «наступил на ногу». Явно не оратор и не дипломат. Языком Тарковского было кино.

— Я абсолютно убежден, что антивоенная тема будет потрясать, если мы сделаем финал на оборванном сне. Мы хотим начать с такого эпизода: бежит мальчик и догоняет свое детство… так или иначе, но мы видим необходимость снов и идею финала — фотографию замученного и убитого мальчика. Потом обрыв и… это продолжается первый сон, который был в начале картины… идея такая, что это не должно повториться… то есть — проблема расстрелянного детства… — завершив не слишком понятную речь, он сел, чтобы выслушать обсуждение.

Вышли с Андроном. Юркнули за угол. Сели на доски, оставшиеся от ремонта крыла здания, и закурили.

— Дай пять! — Андрон протянул ладонь, Андрей шлепнул по ней изо всей силы. — Наша взяла! «Сенат» поддержал основную мысль фильма. Знаешь, уж если до них дошло — это будет «пуля»!

— Александров, подводя итоги, прямо заявил, «что в данных обстоятельствах и с данными людьми из этого может получиться очень интересная картина»! Выходит, он все же что-то соображает в профессии.

— Пример тому, что не всегда плохо то, что не приемлешь ты лично.

— Я — АВТОР! Мерило всех вещей. Мое режиссерское Я —

эпицентр собственного мира. И всегда будет только так! — с упором, без тени юмора, произнес Андрей.

— Погоди, погоди ерепениться, — поморщился Андрон. — Я не провоцирую тебя на дискуссию. Сейчас я думаю только о нашем фильме. Учти, автор, ты должен сделать быстрее и дешевле обычного — покрыть как бы долг и оправдать доверие.

— Главное — мы должны сделать лучше! — Андрей горел нетерпением приступить к выбору натуры.

— Вот вы где! — выскочила из-за угла взволнованная Ирма. — А я вас везде ищу. Все уже знаю! Бегом в магазин, забираем ребят и к нам — я винегрет по рецепту свекрови настрогала — целое ведро — отмечать будем. Мельком глянула на скромно подсевшую Валю Малявину. Поймала взгляд Андрея и Андрона, брошенный на нее. Женским чутьем отметила: что-то будет!

— А ты, Ирма, у меня Мать сыграешь! Эпизод, но высшей категории сложности. Слушай, ты много народу к нам не зови. Рано еще радоваться… Рано…

Юсов, почти ровесник Андрея, уже снявший с ним «Каток и скрипку», заметил, что Андрей обладал качествами, весьма неблагополучными для работы в кинематографе. Общение с большим количеством людей ему вообще было противопоказано. Он отчаянно тянулся к дружбе, но трудно сходился с людьми. Был доверчив чрезвычайно и при этом незащищен, даже беспомощен в плане проницательности, тактичности. Что не исключало требовательности и бескомпромиссности в достижении творческой цели. Вспышки гнева, доходящие до драки, грубый и уничижительный тон по отношению к коллегам были способны сбить творческий настрой группы. Но Андрею прощалось все. Талант, фантазия, мгновенность и точность блестящих решений вызывали удивление и даже преклонение, пересиливающие обиды.

Андрей и на съемках остался весьма внимательным к своей внешности. Одежда имела для него большое значение, а возможности были более чем скромны. Приходилось сводить заботу о туалете к тщательному подбору рубашек и ботинок. Он любил экспериментировать, к примеру, надеть на голову повязку, чтобы обуздать непокорные волосы. Тем самым предугадал столь популярную в полевых условиях грядущих войн «бандану». Вадим Юсов наметанным глазом оператора заметил, что, как бы Тарковский ни был одет на съемках, ощущение ухоженности и внимательного отношения к внешнему виду было даже в том, как ладно сидел на его миниатюрной подвижной фигуре рваный ватник.

2

Снимать решили на берегу Днепра, в том месте, где происходило действие рассказа. Единственный объект — белоствольную березовую рощу присмотрели под Москвой. Павильонные съемки отвергли. В фильме должна быть только натуральная фактура. Медпункт из березовых стволов выстроили сами, разрушенная церковь и брошенные деревеньки нашлись в окрестностях. Оставалось раздобыть лишь предметы армейского быта для сцен в блиндаже.

Во время объезда территории Юсов заметил черный гнилой лес. Оказалось, колхозные новаторы затопили окрестности, задумав сделать озеро, а вода ушла в лес. И стояло годами непролазное болото, полное черной грязи да комаров. Тянуло от него мертвечиной и гнилью.

— Отлично! Именно то, что нужно! — Тарковский прошел по краю трясины, заглядывая в мертвую глушь. — Здесь все глубоко, страшно и правдиво. Здесь нет места приключенческой романтике.

— Натура выразительная. Чем страшнее вокруг, тем больше героизма требуется от пацана, — одобрил Юсов, возвращаясь к оставленному на дороге автобусу.

— Он не герой! — Андрей поправил пижонистую клетчатую кепку. Даже в спецовке и сапогах он ухитрялся выглядеть элегантно. — Мальчик не должен быть доблестью и славой! Он — горе полка. Искореженный кошмаром войны мститель, которому уже не страшны ни смерть, ни муки. — Андрей ударом сапога выбил из-под колеса автобуса валун. — Подумай только: Иван — мой ровесник! Мне было столько же лет, когда началась война… Я проживу ЕГО жизнь. Проживу то, что могло бы случиться со мной… Поехали!

Рассказ Богомолова, написанный от лица молодого лейтенанта, состоит из нескольких случайных встреч с Иваном — 12-летним разведчиком, потерявшим всех близких.

Фильм Тарковского снят от лица Ваньки, зачастую отождествляемого с самим Тарковским. Именно так прошел бы этот путь Андрюша, довелись ему попасть в аналогичную ситуацию. Снимая Ивана, Тарковский создавал фильм о себе, проходя шаг за шагом короткий путь юного пленника войны. Он запечатлевает на пленки образы, рожденные изувеченным сознанием мальчика, ныряющим в галлюцинации, как в спасение от преследующего его кошмара. Так случилось бы и с самим Андреем — он чувствовал это всем своим существом. Отсюда

невероятная пронзительность образа Ивана. Способность Тарковского останавливать и возвращать время дали фильму основную идею сопоставления и контраста двух пластов — войны и мира. Реальности войны и память о мире, существующие в одном временном измерении.

Фильм начинается с безмятежности солнечного деревенского дня, воссозданного с такой ощутимой, почти гипнотической силой, что зритель невольно подчинялся настроению экрана, входил в него.

Белобрысый мальчонка гонится за бабочкой, слушает кукушку жарким полднем в дымящейся пьянящими испарениями, цветущей лесной чаще. Бежит и вот уже, невесомый, летит Иван. Видит стволы деревьев, облака, поляну, свою тень на поверхности луга и мать, машущую ему рукой… Камера проплыла над кустами к тихой, сверкающей под солнцем реке. Тенистая лесная дорога, деревянный сруб колодца, мать… Милая, нежная, с полным ведром воды — пей, сын!

И мальчик в трусиках, радующийся большому и прекрасному миру, припадает к источнику живительной влаги.

Внезапный треск автоматов — опрокидывается материнское лицо. Перевернутый кадр — смертельный удар прямо в сердце, шок. Мир детской безмятежности навсегда разрушен. Образы летнего счастья внезапно сменяются страшными приметами войны.

Мертвый затихший лес, черная вода, подернутая ряской. По колено в воде бредет в дурной глуши мальчик. Это уже не светловолосый парнишка, бегущий сквозь солнечный лес за бабочкой. Это разведчик, тайком пробирающийся сквозь черные болота — подозрительный, замкнутый.

Болотные топи, черные стволы, торчащие из гнилой воды. Здесь холод и смерть. Здесь, в прибрежных кустах, сидят с петлями на шее и дощечками «Добро пожаловать!» мертвые русские солдаты.

Война входит в фильм образами искореженного, изуродованного мира. Тусклое солнце едва пробивается сквозь мертвый остов ветряка, какой-то обугленной машины, вырастает в поле скелет обгоревшего самолета со свастикой, хлюпает грязь в разбитых дорогах. Здесь царит смерть: чернеют искалеченные деревья, убитые солдаты с веревками на шее вновь и вновь попадают в кадр. Чавкающая грязь ранней, мертвой весны (которая станет символом гниения обезумевшей от крови и угара Руси в последующем «Рублеве») дает камертон звуковому ряду.

Сознание ребенка мучительно раздваивается — сновидческое дневное счастье и ночной ужас существуют на разных полюсах,

порой сближаясь, перекрещиваясь. Ведь вместилище «черного» и «белого» полюса, гармонии и дисгармонии — душа Ивана.

Сны счастья вторгаются в подсознание едва забывшегося от усталости ребенка жарким полднем, милым лицом матери, встречающей его у колодца. И опять обрыв, выстрел, мать ничком падает на землю. Сметает мир ворвавшийся хаос — стоны, плачь, рыдания, тарабарщина чужой речи…

Два плана, постоянно меняясь, создают ощущение ужаса, необратимости катастрофы. В фильме существует устойчивое сочетание элементов, повторяющихся из эпизода в эпизод, как в симфонии, когда основные темы, меняя созвучия, проходят рядом, сплетаясь, контрастируя, опровергая или усиливая друг друга.

Две жизни, два мальчика. Тот, каким Иван был, и новый — прошедший сквозь мясорубку войны — совсем не похожи. На экране лицо 12-летнего разведчика — худое, обтянутое почерневшей кожей, взрослое лицо много страдавшего человека. В глазах настороженность затаившегося волка и осознание своей необходимости. Таким могло бы быть самоощущение самого 12-летнего Тарковского — он черпает краски из своей души.

«Я — Бондарев», — говорит Иван задержавшему его бойцу и требует разговора с самым старшим. Он осознает свою силу, заключающуюся в отсутствии страха смерти, страха убивать и быть убитым.

Изодранное тряпье едва прикрывает исполосованное тело, он голоден и измучен. Но важные данные, которые раздобыл Иван, дают ему ощущение силы и собственной значимости.

Таких, дрожащих от холода, затравленных «сыновей полка» на экране еще не было.

Война в послевоенном кинематографе прежде всего — защита родины, а героизм защитников родины обусловлен мерой патриотизма.

Фильм Тарковского совсем не про это. Он вопит о бесчеловечности, противоестественности войны вообще. Всякой войны. И вчера, и сегодня, и завтра. И для тех, кто нападает, и для тех, кто защищает. Пока на планете люди будут убивать друг друга Иван — как порождение войны — явление самое страшное: не поддающаяся восстановлению личность, человек как отход смертоносной машины. Кончится бойня, вырастут стены новых домов, затянутся раны земли. Но парни, прошедшие Афганистан, Чечню, Ирак, Палестину и любые другие «вооруженные конфликты» в «горячих точках» планеты, бывшие воины, несущие в своей живой плоти искореженную, изуродованную душу, уже никогда не станут прежними. Эти отравленные ненавистью

духовные калеки — существа особого рода. Никто и никогда не заставит их любить, жалеть, испытывать милосердие и просто радоваться солнечному дню, как прежде.

Ивана война сломала в детстве. Нестираемый ужас УВИДЕННОГО обрекает его на одиночество.

Зря пытаются отправить его военные в суворовское училище. Ни о чем, кроме мщения, Иван думать не может. Движение картины все время идет через излом смерти — душу мальчика убивают снова и снова — снова падает в траву убитая мать. И чернеет солнце. Насилие над душевным миром человека происходит множество раз, лишь меняя оттенки. Превращение абсолютной гармонии в дисгармонию, радости в боль — процесс, который Тарковскому удалось «вмонтировать» в восприятие зрителя, делая его соучастником своего замысла.

«Иван скован жестокостью. Она проникла внутрь его. Нацисты убили его тогда, когда они убили его мать и расстреляли жителей его деревни. Между тем он остался жив. Но в то же *время*, в это непоправимое мгновение, он увидел перечеркнутым свое будущее… он не может разорвать связующую нить между войной и смертью; чтобы жить, он теперь нуждается в этом жестоком мире; во время боевых действий он освобождается от страха, а затем его снова охватывает тоска… маленькая жертва знает, что от нее требуется: война, кровь, месть… Любовь для него — навсегда перекрытая дорога», — это слова Жан-Поля Сартра, считавшего фильм одним из самых сильных, которые ему приходилось видеть в последние годы. Он отрицает всякие споры о приемах Тарковского — экспрессионизм, символизм или метафоричность? Он одним из первых понял — все много сложнее, чем совокупность приемов. Тарковский творил собственной душой, душой провидца, не выдумывающего рациональные построения, а *знающего*, поскольку Иваном мог бы стать он сам…

Речь здесь идет лишь о манере рассказывать, о самой сути. «Война убивает тех, кто ее ведет, даже если они выживают. На войне все солдаты безумны: этот ребенок-чудовище является объективным свидетелем их безумия, потому что он самый безумный из них», — утверждает Сартр, великий исследователь людских душ.

Так испытанная военная тема о мальчике-герое, маленьком мстителе развернулась в глобальный символ мировой человеческой катастрофы. В фильме лишь мельком проходят эпизоды военных действий, обстрелов. Но порубленные белоствольные березки, из которых сложен блиндаж медпункта,

ранят сердце. В сочетании с хрупкой, запретной любовью медсестрички Маши и лейтенанта Холина образ поруганной природы, как образ несостоявшейся любви, мучителен. Едва зарождающееся чувство молодых людей прерывается, как обрывается несущийся с остановленной пластинки голос Шаляпина. У этих двоих нет будущего — зрителю не навязывают трагический исход в виде смерти одного из влюбленных. Они просто прерывают зарождающееся чувство, словно обрывают жизнь неродившегося ребенка.

…В дневнике во время съемок Малявина записывает:

«Сегодня случился туман. Андрей взял меня за руку и повел к Лебединому пруду. Андрей оставил меня на берегу. Отошел. Сложил из ладоней кадрик и медленно стал приближаться ко мне, глядя сквозь перламутровый туман на дремлющих лебедей, на пруд, на меня. Подошел совсем близко…

— Как во сне… в красивом сне… — и поцеловал меня.

Я приняла в свое сердце гения — не мужчину. Я любила его своей особенной любовью. Тем более что в то время была замужем за актером Александром Збруевым».

Вся группа была в курсе, что у Тарковского роман с Валентиной. Ирма мужу сцен не устраивала. Только спросила:

— У вас это серьезно? Мне пора отдельный угол искать?

— Глупости! И ты — умная, тонкая — говоришь мне такую ерунду! Бабство какое-то! Сама понимаешь, чтобы хорошо снять актрису, режиссер с ней непременно должен установить близкий контакт. А семья — это святое.

— Значит, таково твое правило. Есть и будет? — она тяжко вздохнула, представив череду будущих увлечений мужа.

— Да, будет, если буду снимать, — он с раздражением отбросил сигарету и «задавил» окурок каблуком сапога. — Влюбленность заряжает творческую энергию! А мне необходимо, просто необходимо, чтобы голова чуть-чуть шла кругом. И у меня и у нее.

— Ну, если как творческий допинг… И если я в этом качестве уже не гожусь… — Ирма вздернула подбородок, проглотив слова обиды. — Короче, постараюсь тебя понять. И поверить, что семья для тебя важнее поцелуев с каждой новой девочкой. Я люблю тебя, Андрей, — она уткнулась лбом в его плечо. — Ты мне очень нужен.

Он отстранился, лицо было строгим:

— Ирма, прошу тебя, впредь никаких разборок во время съемок не устраивать, — и вдруг налился гневной краской. — Ты же видишь — я выстраиваю фильм! Я живу в нем! И не позволю, никому не позволю мне мешать! — он швырнул об пол термос с

кофе, который приготовила ему Ирма. И тогда она расплакалась: ведь сама и чашечки не выпила…

3

Ткань фильма насыщена зарисовками, эпизодами, деталями, усиливающими противостояние главных тем. Одни мимолетные зарисовки рассчитаны на соучастие зрителя — его душевный отклик, другие вдруг вплетаются в сюжет. Разбитое взрывами, вздыбленное деревенское кладбище с угрожающе нависшим старинным крестом, сумасшедший старик, живущий со своим петухом в «доме», от которого осталась одна печь, — сплошная боль, не оставляющая зрителя равнодушным.

В блиндаже, расположенном в полуподвале разрушенной церкви, собирается командование батальона. Никто не обращает внимания на слова, нацарапанные на кирпичной стене. Вскользь она несколько раз попадает в камеру: «Нас восемь. Каждому из нас не более девятнадцати лет. Нас ведут убивать… отомстите…» Искореженный кирпич не дает покоя Ивану. Ночью, одержимый мщением, он пробирается в подвал. Фонарик Ивана высвечивает чью-то шинель на стенке. В его руке нож. Прерывающимся голосом, захлебываясь ненавистью, он грозит ей: «Я судить тебя буду! Я отомщу тебе… Я…» И плачет от бессилия. Сон-галлюцинация, как замкнутый круг, не имеет конца. В нем всегда будет падать мертвая мать и чернеть белый свет.

Но возмездие свершилось. В тишину блиндажа врывается ликующий майский шум у Рейхстага. Среди мостовой на расстеленной простыне трупы шестерых детей Геббельса, отравленных собственной матерью, — кудрявые девочки с запрокинутыми лицами. Страшные документальные кадры, вмонтированные в повествование, готовят жесткий финал. Рядом с трупами детей в архивной пыли разбомбленной канцелярии валяются дела арестованных. На распахнувшейся странице гроссбуха фото замученного Ивана и пометка — «расстрелян». Секундная пауза. Будь Тарковский дирижером оркестра, как мечталось, он непременно сделал бы эту минуту молчанием, перед тем как грянет мощный финал.

Мчит по лесу грузовик, полный отборных, только что собранных яблок. На яблоках — веселая черноглазая девчонка из Ивановых снов. Тихая, светлая речка, лошади на берегу мирно пьют воду. Самосвал обрушивает яблочный ливень прямо на белый песок, и лошадь с удовольствием хрумкает сочную мякоть. Надкусывает то одно, то другое яблоко. Крупный дождь, дождь

плодородия, падает на мирную землю.

Откинула с влажного лба волосы и ушла с ведром мать. Дети играют в прятки. Белоголовый, смеющийся Иван с яблоком в руке. Это последнее видение его короткой жизни, последнее возвращение в оставленный мир. Он весело смеется, стараясь догнать бегущую по песку девочку. Потоки дождя на яблоках, на глади реки… Белоголовый мальчик протягивает черненькой девочке красное яблоко.

Но почему так сумрачно небо и поднимается из песка у самой воды обугленное черное дерево?

4

Фильм «Иваново детство» Тарковский снял за пять месяцев с экономией в 24 тысячи рублей. А вскоре состоялся на «Мосфильме» первый просмотр для членов Союза кинематографистов. Вышел Михаил Ильич Ромм и, очень волнуясь, сказал:

— Друзья, сегодня вы увидите нечто необычное. Такого на нашем экране еще не было. Но поверьте мне, это очень талантливо.

После того как погас экран, в зале никто не решался перевести дух. Лишь после грянул шквал оваций.

— Андрюха! Ты, оказывается, такой классный фильм снял! Я сидел с открытым ртом — сплошные находки! — держал за рукав Тарковского Андрон, сыгравший в фильме одну из главных ролей. — Да и я — клевый актер! Стол в «Национале» заказан. Отмечать будем!

— Вот и не зря я у Лидки это лиловое платье взяла! — Ирма покосилась на Малявину, одетую в черное. — И прошу тебя, пожалуйста, представляй меня и как жену, и как будущего режиссера. А не только как будущую мать, — Ирма погладила объемный животик.

«Иванову детству» была присуждена 1-я категория, что означало тираж более 1600 копий и широкий прокат. В июне фильм вышел на экраны и, кроме того, был представлен на конкурс международного кинофестиваля в Венеции и получил главный приз!

В сияющем огнями Дворце кино на острове Лидо, с черноглазой «звездой» Валей Малявиной, Тарковский вышел на эстраду, чтобы получить «Золотого льва». Это мгновение останется в его памяти как символ заслуженного вознаграждения вдохновенного труда.

Дома отмечали победу неоднократно. Ирма с уже обозначившимся животиком радушно принимала гостей.

Взвесив на ладони награду — крылатого льва, Андрей заверил, победно сверкая смоляными глазами:

— Всему «Мосфильму» на коронки хватит.

— Так ты думаешь, этот зверь литой? — заинтересовался Вадим Юсов, когда компания разошлась. — А вот мы его сейчас проверим! Тащи, Андрей, отвертку.

Однако развинчивание постамента скульптуры разочаровало: «Золотой лев» оказался железным, с тонким напылением позолоты.

— Цирк какой-то… — прокомментирует этот эпизод Вадим, имея в виду то ли наивное кладоискательство совсем молодых лауреатов, то ли фальшивое золото награды.

— А нам с Арсюшей и такой нравится, — Ирма погладила животик.

— Точно определились — парня ждете? — удивился Кончаловский.

— Никаких сомнений — у нас может родиться только Арсений Андреевич, — улыбнулась Ирма.

— Ну вот, друзья-товарищи! А кто-то говорил, что нас не поймут! Что будут ставить препоны. Поняли, да еще как! Вся международная кинообщественность всполошилась: «Дорогу входящему!» — Андрей живописно расположился на стареньком, кем-то подаренном диване. Ирма устроилась рядом, Михалков-Кончаловский, облокотившись на еще не убранный стол, нежно гладил «Золотого льва» и зевал.

— Входящим, — поправила Ирма. — Неизвестно, что бы ты делал без Андрона, Вадика Юсова… Ну и, конечно, Коленьки Бурляева.

— Других тоже забывать не стоит. Вот Валечка Малявина, на мой взгляд, очень и очень. Да и ваш покорный слуга не в последнюю очередь, — ударил себя в грудь Андрон, встрепенулся. — Ладноть, мне пора баиньки. Умотал ты нас, гений.

— А я вот что думаю — мы рванем новую «бомбу»! Сбацаем такой фильмец, что все просто…

— Обалдеют, — поторопилась закончить фразу Ирма. — Предупреждаю в сотый раз: при Арсении должна звучать только культурная речь. Он хоть пока и скрывается здесь у меня, но каждое слово на ус наматывает.

— Вот пусть и мотает: мы снимем фильм… Фильм про все! Про все наше прошлое, настоящее и будущее. Я его животом чую, словно уже когда-то снял и потом забыл. Но он пробивается! —

Андрей закрыл глаза, вглядываясь в свои видения. — Снег, мокрый снег… И всадники — татары… Мужики дерутся в жидкой грязи… И золотые купола, и кони… А еще — иконостас. Такой озаренный, омытый дождем…

— Знаю! Старина дремучая, а все, как всегда у нас. И черно-белый монохром… — размечтался Кончаловский.

— И будет это самый главный фильм в нашей жизни, — Андрей обнял жену и, прижав губы к ее животу, пробубнил: — Ты, Арсений, еще увидишь…

Вслед за призом Венецианского кинофестиваля Тарковский получил премию за режиссуру в Сан-Себастьяне. А в сентябре 1962-го министр культуры Е. Фурцева поздравила студию с большой победой.

О молодом советском лауреате зашумела пресса. Казалось, забил новый мощный энергетический фонтан и критика старается разобраться в его составе. Возникло множество определений стиля Тарковского — «поэтический», «метафорический», «символический» и прочие обозначения сложных построений кинематографического языка.

Андрей упорно восстал против всех ярлыков:

— Это простое наблюдение сущего, кинообраз жизни. Я ничего не придумывал. Я снимал так же просто, как японец пишет трехстишие хокку.

Тарковский не лукавил, не «становился в позу». В создании его киноязыка мало рационального, тем более — художественно выстроенного. Спонтанно, пользуясь потоком образов, идущих из неведомых ему глубин, глубин собственного существа, он создавал особый, усложненный, многослойный мир. И даже внятно не мог сформулировать, чего именно хотел добиться. Он ощущал нужный результат неким шестым чувством, плохо переводимым в киноведческие термины. «Здесь должен идти дождь! Мокрые яблоки на песке! Мягкие лошадиные губы…» — заявлял решительно и категорично. Почему? В каком лабиринте памяти Андрея зафиксировался образ омытых ливнем яблонь? Приснился ли, выплавился из совокупности иных впечатлений? Тайна Дара неведома. Для него фильм не выверенное, составленное из сложных построений произведение искусства, а отражение реальности, ему одному открывшейся. Той реальности, которую он ощущал в себе как вариант некой иной судьбы Андрюши Тарковского, трагически воплотившейся в фильме. Оттого так ощутимо прекрасны и река, и яблоки, и лесная чаща, и мать у колодца. И пронзителен ужас утраты разъятого войной мира… Все очень просто. Но эта летучая простота, которая и есть высшая степень сложности, являла уже индивидуальный почерк

Тарковского, присущий лишь ему и не поддающийся полной расшифровке.

Триумф «Иванова детства» продолжил успех дипломного фильма «Каток и скрипка» и обещал в будущем череду еще более весомых побед. Тарковский не сомневался, что каждая его новая работа будет увенчана наградами самых престижных фестивалей.

Тридцатилетнему мужу осенью 1962 года Ирма родила мальчика — беленького, как в фильме, спокойного — в мать. Назвали сына в честь деда — Арсением. Молодой перспективной семье «Мосфильм» выделил отдельную квартиру. Осенью этого же года у соавторов — Тарковского и Кончаловского был готов первый вариант сценария под названием «Страсти по Андрею».

— Это будет грандиозно! — уверил Андрон, взвешивая на ладони увесистую стопку листов.

— Боюсь загадывать… — хитро прищурился Андрей, — но чудится мне… мы прорвемся!

Увы. В этой точке оптимистичное развитие творческой биографии Тарковского прерывается. Открывается трагический путь неугодного родине творца, дорога борьбы и потерь. Еще на съемках «Иванова детства» Андрей с провидческой печалью сказал Юсову: «Вот фильм закончится, вы все уйдете, а я останусь с картиной, буду за нее отвечать, приму страдания». Все посмеялись. Произошло совершенно, на первый взгляд, невероятное: несмотря на премии, отметившие фильм, а скорее, благодаря им картина «молодого да раннего» победителя международного кинофестиваля попала под подозрение кинематографического начальства. В самом деле, что это они там, за рубежом, оживились? Какой скрытый смысл, враждебный социалистической идеологии, нашли иностранцы в запутанном, полном каких-то туманных намеков фильме? Начальственный нюх, конечно же, учуял инородность явления, несоответствие фильма привычному «формату» «героико-патриотической» темы. Известно (а уж ответственным лицам — особо) — «от греха подальше». От этих молодых, отчаянных «новаторов», способных выкинуть незнамо что, тем более перед хищно приглядывающимся Западом. А потому с «Ивановым детством» обошлись осторожно.

Показ «детско-юношеского» фильма, как определили прокатчики, был ограничен утренними сеансами, причем в немногих окраинных кинотеатрах. Лишние копии от огромного тиража уничтожили. Несмотря на все эти уловки, отдаляющие фильм от зрителя, в кинотеатры ломилась толпа жаждущих. Имя

режиссера не переставала поминать зарубежная пресса, все больше дразня киноруководство. Чрезвычайно неприятные симптомы в случае «непонятного фильма». Кто поручится за этого пижонистого, ершистого парня? За смутные «подтексты» и «метафоры» его фильма?

Никто не мог предположить, что в ближайшее время Тарковский начнет снимать «фильм фильмов» — настоящую головную боль для аппаратчиков Госкино и мосфильмовцев.

Еще менее ожидаемой была личная катастрофа Андрея Тарковского, предопределенная встречей с женщиной, которой суждено стать спутницей и злым гением всей его дальнейшей жизни.

Так или иначе, но по каким-то тайным предначертаниям Андрей Арсеньевич Тарковский стоял на пороге той фазы своей судьбы, которая принесет гигантское творческое плодородие и стремительное личностное крушение.

Часть вторая
«Кино — занятие нравственное»

«Для меня кино — занятие нравственное, а не профессиональное. Мне необходимо сохранить взгляд на искусство как на нечто чрезвычайно серьезное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как, скажем, тема, жанр, форма…»

А. Тарковский

Глава 5
«Андрей Рублев». Фильм фильмов

1

Дмитрий Лихачев призывал зрителей, а главное — кинематографическое начальство, чутко относиться к фильмам Тарковского, представлявшим новое и чрезвычайно важное явление.

«При встрече с Тарковским нам необходимо привыкнуть к его языку, к манере выражаться. Необходимо подготовиться к восприятию, на раннем этапе даже прибегать к «расшифровке» отдельных кусков произведения». Великолепное пожелание! Создать курсы по «подготовке зрителя» к расшифровке бредовых видений «авангардиста» — очередной руководитель советским киноискусством скривился, как от зубной боли. Однако главная «боль» ждала его впереди.

Заявка к фильму «Страсти по Андрею» не вызывала опасений. Похоже, ее основным автором был Кончаловский — все акценты расставлены правильно, со знанием внутрикиношной ситуации.

«Мы ставим своей задачей увидеть и раскрыть в той далекой эпохе истоки несокрушимой творческой энергии русского народа и нашей авторской веры в его силы. Кинообраз может воплощаться только в фактических, натуральных формах видимой и слышимой жизни, — говорилось в обосновании сценария, написанного Тарковским в соавторстве с Кончаловским. — Снимая Россию XV века, мы не хотим пойти по пути живописной традиции — возникла бы стилизация. Одна из целей нашей работы заключается в том, чтобы восстановить реальный мир XV века. Чтобы зритель поверил и не ощутил музейной экзотики. Добиться правды прямого наблюдения. Для нас герой в духовном смысле — это Бориска. Расчет картины в том, чтобы показать, как из мрачной эпохи вырастает бешеная энергия, которая просыпается в Бориске и зажигает Рублева».

Едва Тарковский пришел во ВГИК, он ощутил, что главными врагами будут его неизбежные посредники: камера, экран. Ни композитору, ни живописцу, ни писателю посредники в передаче задуманного не нужны. Режиссеру же требуется целый отряд единомышленников, владеющих определенными технологиями. И даже тогда идеал, возникающий в воображении, недостижим… Камера и экран — как сделать их незаметными? Всю свою

творческую жизнь он будет бороться за натуралистичность изображения, искоренять фальшь, малейший оттенок подделки, неправды, ощутимости усилий построения иного мира. Как от огня Тарковский шарахается от любых проявлений «умственности», рациональных построений — метафор, символов, он стремится к полной иллюзии перемещения зрителя в иную плоскость — за пределы экрана, в рождающееся по его воле видение. Главный «ловец снов» на экране Ингмар Бергман признает: «Тарковский — единственный, кому удалось найти ключи к той комнате, где таятся сны».

В декабре 1963-го был принят литературный сценарий «Страсти по Андрею» и опубликован в журнале «Искусство кино». Вокруг сценария начались споры историков и кинокритиков о допустимости фантазии в кинореконструкции истории. Ведь сведений об Андрее Рублеве сохранилось совсем мало.

«Это не лубок, не олеография, не реставрация истории, — объяснял Андрей. — Наш фильм о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междуусобиц и татарского ига родила гениальную Троицу».

Декларации авторов сценария вполне идейно выдержаны. Только людям, знавшим историю России, приходили в голову законные вопросы: почему это «братство, возникшее в результате народной тоски», не помешало Ивану III раздавить вольный Новгород? И гениальная рублевская Троица не остановила Шемяку, когда он схватил в Троицко-Сергиевской обители молившегося Василия II и ослепил его, после чего великий князь остался в русском синоде под именем Василия Темного.

Авторы сценария ловко парировали нападки, говоря о духе истории, душе народа, великой силе искусства и прочих идеологически верных посылах их ленты. Но Тарковский не собирался снимать фильм о «народной тоске по братству» — русофильские настроения в историческом кино сильно приелись, да он вообще не был склонен к идиллическому мироощущению, тем более когда дело касалось кино.

Довольно примечательно, что в это же время развернулась грандиозная рекламная кампания вокруг экранизации «Войны и мира» Бондарчука. Съемки четырехсерийной эпопеи по коренному произведению русской литературы — в самом деле, событие огромное. Фильм ждала вся страна, подробные репортажи со съемочных площадок, интервью с режиссером и съемочной группой постоянно печатались в прессе.

Тарковский никогда не притязал на экранизацию романа Толстого: иллюстративная работа, даже добротная и тщательная,

ему была чужда. Вот «Гофманиана» или нечто самостоятельное на базе Достоевского — это его территория, к осуществлению подобных замыслов он стремился всю жизнь. Но тем не менее ревностное чувство к фильму Бондарчука мучило его. Какой бы качественной ни оказалась эта экранизация, он намеревался снимать нечто совсем иное — свою собственную историю Руси, пронзительно трагическую, далекую от иллюстративной стилистики, притом предельно реалистическую по фактуре и основательную.

Картина, задуманная с эпическим размахом, требовала больших финансовых затрат. Уже первая прикидочная смета обнаружила, что на один первый эпизод — Куликовскую битву — уйдет практически треть выделяемых денег.

— Если вы согласитесь выбросить эту сцену из сценария, мы вас запустим, — категорически заявили Тарковскому в Госкино.

— Так ведь именно битва является камертоном всего фильма! — опечалился коллектив, выслушав рассказ Андрея о беседах с начальством.

— И каким образом тогда мы должны показать силу русского духа, которую они сами от нас будут требовать в первую очередь?! — присвистнул Андрон.

Подумали-подумали и решили согласиться — положение-то безвыходное.

— Мы убираем битву, — доложил Тарковский начальнику, глядя поверх его головы с безразличным взглядом. — Но должен предупредить — фильм лишится главной патриотической ноты.

— Но вы же можете усилить этот момент другими средствами!

— Другими, более дешевыми? Рисованными декорациями в павильоне, — иронично скривился Андрей.

— Да, декорациями! Полагаю, опыт Эйзенштейна в великом фильме «Иван Грозный» пойдет на пользу вашему фильму.

— Как раз от такого костюмно-исторического подхода мы и хотим очистить кино. «Иван Грозный» и «Александр Невский» — это же опера, театр! Картон и папье-маше. Все выглядит липово. Костюмно-музейный подход в исторических фильмах недопустим.

— Вы уж слишком резко рубите, товарищ Тарковский. А в случае сказки? Нельзя отрицать, что «Сказка о царе Салтане», с успехом идущая на экранах, — прекрасный фильм.

— Пф-ф… Говорить об этом фильме вообще не стоит. Липа, дурной театр, безвкусица! — Андрей начал входить в раж. — Настолько чудовищно, что фильм следовало бы запретить смотреть подрастающему поколению!.. А как грандиозно можно было бы его сделать!

— Надеюсь, костюмно-исторический подход Бондарчука к экранизации великого романа Толстого вы не считаете ошибочным?

— Дотошная экранизация бестселлеров мировой литературы — особый жанр. Полагаю, в данном случае он уместен. Но это не мой случай — изготовление киноиллюстраций.

Чиновник, уже было решивший, что Тарковский Куликовскую битву так просто теперь не отдаст, ослабил узел душившего галстука и постарался подпустить в интонации елея:

— И не надо вам иллюстраций! Не надо! Поставьте сказку — со всем размахом фантазии. После своей исторической хроники, — в тоне побагровевшего от ярости человека, сидевшего за начальственным столом, все же прозвучала настойчивость. — Без битвы!

— Без битвы, — с ненавистью проскрипел Андрей.

— Вот и ладушки! — заулыбался чиновник и пододвинул Андрею листок, — Пишите, Андрей Арсеньевич, расписку, что мы, мол, уложимся в миллион рублей, выбросив Куликовскую битву.

Изъяв из фильма одним росчерком пера целый героико-исторический эпизод, Андрей покинул кабинет.

Фильм был запущен. Первая экспедиция отправилась в Суздаль и Владимир — там и в окружающих деревеньках предстояло съемочной группе выстроить за счет выделенной суммы декорации. Подыскивали памятники архитектуры, имеющие отношение к XIV–XVI векам. Снимать решили на Нерли и в Пскове, Изборске, Печорах, в окрестностях которых нашлись и брошенные деревни, и спаленные храмы.

Сценаристы дотошно изучили исторические сведения. Поняв, что весьма скудные данные биографии Рублева, изобилующие, однако, тайнами и неточностями, дают простор фантазии, Тарковский торжествовал: он мог выстраивать историческую хронику по своим законам. Не историческую хронику, конечно же, а хронику его собственных впечатлений, прозрений о «реальных событиях» далекой эпохи. Реальных — значит снятых так, чтобы в их подлинности не возникало сомнений. Даже те события, что удалось определить в исторических документах, оказались частными случаями в эпическом полотне фильма. Довольно стройный сценарий, состоящий из фабульно-связанных эпизодов, превратился в хаос зарисовок, выстроенных по неким ведомым лишь самому Тарковскому законам формирования «реальности» XV века. Тарковский исходит из отрицания историзма, лубка, психологизма, живописи, легенды и всего, что не было отторгнуто его интуитивным видением. Отрицание общих мест, узнаваемого, музейно-исторического — закон,

Тарковским самим над собой «поставленный». Отсюда главная забота кинематографистов о достоверности кадра, его некрасивости, неприглядной натуралистичности фактуры, не имеющей отношения к «искусству».

Кроме того, в построении фильма действуют законы обязательные: никаких сюжетных ходов, никаких логических действий. Невнятность, труднопроясняемые намеки, визуально завораживающий (или отторгающий) ритм кадра. Многовариантность, многослойность, которые сам режиссер толковать не брался. Он же никогда не пытался пересказать Бетховена или поэтическое произведение, но мечтал найти путь к запечатлению неких глубинных процессов, пробуждающихся в его душе под влиянием стихов или музыки.

В те годы достать хороший альбом живописи было задачей непростой, но у Андрея были отличные зарубежные издания. Они не пылились на полках, а лежали раскрытыми — Дюрер, Босх, Брейгель. Юсов вспоминает, как они играли в угадывание — оставляли открытым лишь маленький фрагмент картины, по которому надо было определить автора. Тарковский был «пропитан» живописными мотивами, как и музыкой Бетховена, которая постоянно звучала у него дома.

В таком состоянии — пронизанный невыразимыми в словах ощущениями и жаждой выплеснуть на экран накопленный потенциал — он и приступил к съемкам.

Прежде всего — выдернул из сценарного материала хребет фабульных связок, позволив ему развалиться на отдельные фрагменты, имеющие более тонкую связь — визуальную, темповую, цветовую (контрастное чередование или слияние черного и белого во всех его оттеночных фазах).

Вместо Куликовской битвы прологом фильма стал «Полет».

В первом кадре после вступительных титров зрители видят белокаменную стену собора и на фоне ее безобразное, сшитое из овчин и кож, чудовище. Под опутанным веревками кожаным вместилищем горит костер. Вокруг суетятся люди — кто-то торопливо гребет на лодке, кто-то вбегает в собор, стоящий на берегу реки, смотрит из его верхнего окна окрест на приплывающие по реке лодки с мужиками и бабами. Люди, толпящиеся вокруг костра, пытаются порвать веревки, удерживающие мешок. Головешки в догорающем костре, возбужденные лица, река — все это, снятое короткими панорамами с постоянным резким изменением формата и смонтированное в рваном темпе, создает ощущение задыхающегося, почти безумного ритма действия. Непонятность происходящего подчеркивается невнятными отрывистыми

криками, тяжелым дыханием, кряхтением, оханьем.

Наконец веревки разрублены — и смысл суеты проясняется: кожаный мешок с привязанным к нему человеком начинает подниматься! Толпа издает единый выкрик: «А-а-а-а!», и на экране все меняется: широкая панорама сверху — на задравшую головы толпу, на реку, на людей в лодках…

Камера парит, и зрители летят вместе с мужиком, ощущая холодок под ложечкой, отчаянное счастье полета. Обгоняют бегущее стадо, летят над рекой, над древним городом, над озерами. Слышен смех, хмыканье мужика, раздается его восторженный крик: «Летю! Архип! Летю-у-у! Эй! Э-ге-гей!!!»

И вдруг — стремительное движение вниз. Крупным планом мелькает испуганное лицо «воздухоплавателя». Раздается протяжный стон: «Архипушка-а-а…» Вода приближается, за ней стремительно движется навстречу летуну земля. Глухой удар, стоп-кадр. Движение оборвалось. Смерть, конец.

За стоп-кадром следует неожиданная сцена: лошадь, лежащая на берегу реки, снятая рапидом, медленно поднимается, переворачивается через спину и снова ложится. И сразу же за этим виден упавший мешок, из которого выходит воздух. Так, со свистом, уходит жизнь из разбившегося мужика.

Радость жизни, воплощенная в резвящейся лошади, и конец ее — все тесно связано, почти неразделимо. Смерть страшна, но это расплата за дерзость полета, за мгновения явленной всем людям смелости.

Пролог фильма уже круто отходит от сценария. Там изображалось реальное событие, здесь — емкий образ, определивший главный принцип построения фильма: реальное до натурализма, жестокое изображение земного существования — и поэтически вольное парение духа. Как и в «Ивановом детстве», определяется два полюса, притягивающих обилие разнокалиберных деталей и эпизодов.

С этого момента фильм как бы обретает собственные законы развития. Он вырастает, как живой организм, подчиняясь каким-то таинственным силам. Ветвится, дает почки, листву, цветение, плоды.

Таинство законов произрастания — в Андрее Тарковском. Отбросив сценарий, он словно по наитию снимает другой фильм. Он делает неузнаваемой не только смысловую канву, но изменяет и саму фактуру киноязыка. Как если бы изрезать в клочья старательно сотканный ковер и снова собрать куски воедино, подчиняясь иному закону составления таинственного орнамента. Нарушая симметрию, ритм рисунка, изначальный замысел всего изделия. Не боясь швов, стыков, рвани. Напротив — стремясь к

искажению правильностей, размыванию понятностей, изничтожению даже случаем возникавших красивостей. И во всем Тарковский переходит за обозначенные советским кинематографом рамки: в натурализме, в отрицании «художественного построения фабулы», прямолинейного толкования многослойного сюжета.

Таких сцен жестокости — пыток, драк, смертей, гибели людей и животных — еще не видел отечественный экран. А какова откровенность и эротическая насыщенность эпизодов «Ночи на Ивана Купала»? Обнаженные фигуры бегут сквозь лесную чащу к черной воде, соединяясь и предаваясь любви. Предутренний туман скрывает подробности от глаз зрителей и Рублева, потрясенного зрелищем древнего ритуала. Но тем сильнее ощущение вольного раскрепощения плоти, первозданного слияния с природой. Именно в эту ночь и совершает плотский грех монах Рублев.

Фантазия Тарковского раскалена, словно ему открылся некий неведомый источник информации. Он снимает и снимает в импровизационном раже, превышая метраж и смету. Идеи приходят одна за другой — надежда на монтаж, способный собрать все вместе. А монтажных вариантов множество.

2

Во Владимире вся съемочная группа живет в гостинице. Андрон Кончаловский часто приезжает на съемки и все больше хмурится:

— А сценарий наш ты, старичок, похерил…

Поздно вечером, после съемок, они сидели за отдельным столиком гостиничного ресторана. Свет погашен, оркестр давно ушел, тетя Клава, подняв на столы стулья и задрав скатерти, моет полы. Старательно обходит столик у стены с табличкой «Администрация», за которым дымят и крупно беседуют под водочку два киношника. Еду им принесли подогретую — рассольник и гуляш. Это благодаря Ларисе Павловне — помощнице режиссера. Да она тут всех на уши поставила:

— Не понимаете, что ли, двум гениям советского кино творческие вопросы обсудить надо! — внушала она гостиничному начальству. Собственноручно настрогала салаты, а посидеть с соавторами отказалась. Знала, непростой разговор предстоит. Сама на него Андрея настроила.

— Старикан, ты, видишь ли, того… размахнулся, да не туда. Смотрел я, смотрел… — Андрон загасил сигарету и наполнил

рюмки.

— Не понравилось?

— Да как тебе сказать… — он поднял рюмку. — За удачу!

— За удачу, — Тарковский хмыкнул. — Значит, думаешь, не видать нам ее как своих ушей?

— Давай спокойно разбираться. Сценарий наш коту под хвост… Это как дважды два.

— Без Куликовской битвы он уже не звучал. И вообще… Понимаешь, композитору подсовывать ноты бесполезно, у него в голове другая музыка гремит! Не умею я по сценарию снимать — фантазии одолевают, мысли.

— Вот! — поднял Андрон вилку с наколотым маринованным рыжиком. — Вот! Мысль. А какая у тебя, Андрюша, скажи мне на милость, мысль? Только про русский великий дух фуфло не гони. Другое у тебя выходит.

— Я не умею высказываться лозунгами. Все ведь сложнее — и про дух, и про русское величие. Им же не только татары кровь пускали, сами себя междуусобицами заели предки наши. Все власть князья поделить не могли… Со всех сторон нескладуха. Хаос, грязь, темнота.

— Но ведь есть Рублев и его Троица! Не ясно, он ли просветил тьму или его темнота и общее распиздяйство заело!

— Я боюсь однозначности, проясненности. Все сложнее, если копнуть вглубь.

— И что там, в глубине?

— Дух, Андрон, ДУХ! Дух важнее материи. Дух — стержень всего.

— А душа? Душа, выходит, отменена? Я же слышал, как ты актерам головы морочил. Своими разговорами ты, уж извини, способен довести любого актера до полного изнеможения.

— Неясно объясняю? А что я могу сказать конкретно? — Андрей резко отодвинул от себя тарелку. — Это мое, понимаешь, МОЕ видение. Мои ощущения, идущие изнутри.

— Склад ума у тебя не аналитический, а интуитивный. Ты сам не понимаешь, откуда черпаешь образы и зачем. Тебе трудно объяснить задачу сценаристу или актеру. Сценарий тебе мешает. Да и актер тебе не нужен — не нужна его эмоция! Внутренняя жизнь — не нужна. Все твои герои — это один Тарковский. И важно тебе не человеческое лицо и мир. А мир твой и есть отражение, опять же, невнятного личика гения.

Андрей побелел, потом краска стала заливать резко очерченные черты:

— Ты… Ты… Ты просто завидуешь. Да, да! Завидуешь!

Андрон демонстративно расхохотался:

— Чему завидовать? Я подобного фильма снимать не собирался. Не сталкиваемся мы с тобой, Андрюха, лбами, не конкурируем. У меня другой путь! Для меня искусство — сообщение любви, а любовь изначально чувственна, душевна. Мне твоих туманных виршей задаром не надо, — он поднялся, чтобы встретить удар на завершающую фразу: — Вот, знаешь, корова мычит, а о чем мычит — поди разбери.

— Я, выходит, объясняюсь со зрителем невнятным мычанием?! — Андрей вскочил, сжимая кулаки. Мгновение друзья испепеляли друг друга взглядами. — Никогда, слышишь, больше никогда видеть тебя не хочу! Убью гниду! — сдерживая гнев, Андрей выскочил в дверь, едва не вышибив ее плечом.

Они пробовали еще раз поговорить спокойно, под белоснежной стеной храма.

Андрей, надвинув кепку, мучил внушениями Солоницына:

— Твое дело, Толян, молчать и смотреть. Смотреть и молчать, — Андрей повернулся к Андрону:

— Бьюсь, бьюсь с каждым, избавляясь от эмоций. А они так и стараются поддать страсти. Хоть глазом, хоть коленом!

— У тебя отличные актеры. Их эмоции должны зацепить зал, — сказал Андрон с затаенной обидой.

— Да не хочу я его цеплять! Пусть люди сидят и духовность свою изуродованную выправляют. А эмоции, чувственность враждебны духовности!

— Вон куда тебя понесло! Замахиваешься на звание пророка, противопоставляющего себя сути человеческой! — не выдержал Андрон. — Ты же исключаешь всякую возможность зрительского сопереживания! Ты разрываешь непрерывность эмоции, ритма, музыки, смысла! Ты складываешь шараду для разгадывания. А разгадки нет! И зрителя, сумевшего прорваться к кладу твоего смысла, в зале к финалу этого многозначительного шедевра уже не останется!

— Андрон, — Тарковский поправил подпругу у проводимого мимо коня, — зависть, зависть — и ничего больше в твоих назиданиях я не вижу. Группа работает как одержимая, и никто не сомневается, что мы делаем гениальный фильм!

— Ну, дай тебе Бог! — резко развернувшись, Андрон ушел, решив не появляться до завершения съемок: стало очевидно, что пути их все больше расходятся и найти общий язык вряд ли удастся.

Андрей вибрировал от постоянного напряжения. И без того человек нервозный, он как бы балансировал на краю трамплина, но чувство спортсмена перед прыжком у него растянулось на

месяцы: каждый день в состоянии старта, каждый день — решающий.

Уже по первому эпизоду видно, какой сложности затевался фильм. Вся съемочная группа работала с ощущением причастности к созданию чего-то огромного и принципиально нового.

Ирма Рауш играла Дурочку — персонаж, проходящий через весь фильм, выявляющий самые яркие и болезненные моменты. Ирма оказалась прекрасной актрисой, но на душе у нее скребли кошки. Андрей фонтанирует идеями и энергией, он смел, дерзок, он неожидан, прекрасен, нервен — какая-то шаровая молния, мощный разряд неведомой энергии… Причина? Увы, причина ясна. И откуда взялась эта лупоглазая, прилипчивая особа?

В роли «сводника», подсунувшего ненавистному Тарковскому смертоносное оружие под видом помощницы, оказался «Мосфильм». Лариса Кизилова носила фамилию прежнего мужа, от которого имела пятилетнюю дочь. Лариса — женщина из простых. Внешность — совершенный идеал Тарковского. На фото поражает сходство ее с Ирмой Рауш, а также с самой главной женщиной в жизни Тарковского — его матерью. Доверчивый Андрей, конечно же, не мог разглядеть в пылу любовной горячки за прямолинейной лестью Ларисы ее хищную хватку, хитрую, идущую на любые уловки тактику. Тактику завоевания режиссера Тарковского.

— Андрей Арсеньевич, вам толпу на Голгофу готовить? — деловито осведомлялась Кизилова, хотя и не думала предпринимать каких-либо усилий по организации съемок. Достаточно голубых глаз с тяжелыми от туши ресницами, мохеровой шапочки типа «чулок», под которую убраны светлые, не слишком роскошные для «свободного полета» волосы. А главное, достаточно того, что происходит у них ночами в номере Андрея. Строгое «вы» останется в их отношениях на всю жизнь, как и магическое действие секса.

Крупная голубоглазая блондинка деревенского сложения и зажигательного русского темперамента в смысле «выпить — погулять — сплясать», Лариса обожала праздники и умела их устраивать. Ее цель — окончательное завоевание Тарковского, изоляция его от жены и друзей, имевших на него хоть какое-то влияние и напоминавших о прошлой жизни. Методы просты — постель, в которой она была многоопытна, льстивые речи, превозносящие гениальность Андрея в виде обязательных тостов во время застолий и в обыденном общении с членами группы.

Во владимирской гостинице, где живут члены съемочной группы, Лариса мгновенно занимает командное положение.

Типичная «генеральша» по размаху влияния на «подчиненных», она везде найдет входы и выходы, сумеет организовать «праздник», наврать с три короба, оговорить нежелательного человека из окружения Андрея. Она, с пафосом превозносившая исключительную гениальность каждого шага Тарковского, внушала съемочной группе чувство причастности к великому событию и осознание собственной значимости.

Вместе с ней в комнате живет Оля Суркова — прибывшая из Москвы практикантка, дочка известного критика, возглавлявшего в те годы сценарно-редакционную коллегию Комитета по кинематографии. Именно она станет доверенным лицом и соавтором Андрея. Она напишет после его смерти книгу, рассказывающую о долгих годах содружества с Тарковскими, о преклонении перед маэстро и постигшем ее разочаровании.

Тогда, на съемках «Рублева», Лариса приблизила к себе Ольгу, превратив доверчивую девушку в союзницу своей борьбы за Тарковского.

Лариса Павловна передала Ольге часть своей работы по организации массовок и питания маэстро на площадке — подачу ему бутербродов, приготовленных собственноручно. Сама же в это время успевала сбегать на базар и закупить продукты. А потом, на незаконно пронесенной в номер плитке, готовила ароматные борщи и пышные котлеты. Администрация гостиницы, подкупленная Ларисой, закрывала глаза на недозволенные пиршества и позволяла ей создавать для Андрея особые условия. В то время, когда после съемок на февральских морозах вся съемочная группа вынуждена была идти в гостиничный ресторан, Андрей, Толя Солоницын и Оля Суркова направлялись в номер, где их ждал щедро накрытый Ларисой стол. Эта женщина виртуозно устраивала и поддерживала градус застолья — ели, пили и говорили на подъеме настроения чуть ли не до утра. Возвышенные тосты, чтение стихов. В обязательную программу входили проникновенные высказывания Ларисы о счастье работы с великим режиссером Тарковским. Андрей, вдохновленный выпитым и обществом возлюбленной, непременно читал стихи отца и особенно часто пастернаковское «Свидание», вкладывая в каждое слово свое отношение к Ларисе:

Засыплет снег дороги,
Завалит скаты крыш.
Пойду размять я ноги:
За дверью ты стоишь.

Деревья и ограды

Уходят вдаль во мглу,
Одна средь снегопада
Стоишь ты на углу.

Как будто бы нарезом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.

…Беспомощный в быту и в деловых вопросах, он полагал, что обрел в лице Ларисы самоотверженную русскую женщину — помощницу и заступницу. А Ирма, как ежедневно он слышал от Ларисы, совершенно не любила мужа и отличалась всеми оскорбляющими его чистоту и достоинство женскими недостатками. Вердикт не подлежал обсуждению: Ирму с ее сынишкой Арсением надо убрать подальше.

Когда на съемки приехала Ирма, ужины из номера Ларисы перенеслись в ресторан. Навив и рассыпав по плечам жидкие блондинистые волосы, громко хохоча и ощущая себя королевой бала, Лариса выходила в ресторан, окруженная свитой мужчин из съемочной группы. Там сидел с женой Андрей. Вся ресторанная обслуга, знавшая Ларису, приветствовала ее появление. Начинал греметь оркестр, и она выходила отплясывать — всегда одна в центре круга под восторженные хлопки окружающих.

«Буря смешала землю с небом…» — повторялся для Ларисы Павловны ее любимый шлягер.

Она рассказывала всем, что была примой в училище при Большом театре и соперничала с Плисецкой, но болезнь сердца заставила ее бросить балет. Врала Лариса с лету и вдохновенно: папа — адмирал, мама — модельер. Никому не приходило в голову, что для балерины она явно крупновата.

Андрей, сидевший за столиком с женой, буквально сходил с ума, глядя на вытанцовывающую королеву. Сгорая от ревности и сильно выпив, он однажды раздавил в кулаке стакан так, что осколки впились в ладонь. Говорили и про то, как в очередном таком приступе он стал сдирать ресторанные шторы.

В самом деле, было очевидно, что чувство у Тарковского к Ларисе столь острое, что без нее он не может работать. Стоило Кизиловой отлучиться по делам в Москву, как директору фильма Тамаре Огородниковой приходилось разыскивать ее и просить немедля приехать: Андрею Арсеньевичу плохо.

Из лихих поступков влюбленного запомнился и такой, напугавший всю труппу. Однажды, увидев пасущихся лошадей, он

лихо оседлал черного жеребца. Тут же был сброшен. С ногой, застрявшей в стремени, лошадь несла его по полю. Голова колотилась о землю. Конь поднялся на дыбы и нога высвободилась. Но Андрею еще долго пришлось хромать — копыто пробило мышцу. Да и ощущение в голове после тряски на камнях было не лучшее. Кто знает, не послала ли судьба того черного жеребца, дабы заронить в тело молодого здорового мужчины семя болезни? Нам не дано знать тайных ходов фатума, плетущего свои невидимые сети.

3

Пружинистая легкость Тарковского, как бы звенящего от напряженности, передавалась всем.

Работа над фильмом опьяняла — было очевидно, что Тарковский снимает необычный фильм, что каждый снятый кадр — залог грядущего успеха. Выкладываясь до конца, все жили ожиданием грядущего триумфа, ведь на их глазах рождалось чудо.

Тарковским владела неотвязная идея: подтвердить успех своих первых фильмов следующей бесспорной победой. А значит — надо работать с удвоенной силой, генерируя все новые идеи.

Ему не раз приходилось ездить в Москву, отчитываясь в киноинстанциях отснятым материалом. Мало кто понимал общую мысль фильма. Удивление от увиденного явно превышало восторги. Больше же всего руководство беспокоило сильное превышение формата и сметы. Фильм не укладывался и в две серии. Начались вызовы Тарковского в Госкино и на студию «на ковер».

— Отснятый вами материал не укладывается даже в двухсерийный формат, — сурово смотрел на режиссера заведующий производственной частью. — Очевидно, вы потеряли основную идею и рассыпали замысел, утонув в бесчисленных малозначительных подробностях. Я не искусствовед, я хозяйственник, но говорю сейчас от лица кинообщественности, ознакомившейся с материалом. Все видевшие ваш материал товарищи считают необходимыми значительные сокращения.

В кабинете другого чиновника, заведующего идеологией киноискусства, восторга также не наблюдалось и возникали те же претензии:

— Не будем сейчас говорить о творческих огрехах. Хорош фильм или нет — будет видно после окончательного монтажа. Сегодня же совершенно очевидно, что отснятый вами материал

требует ножниц.

— Я сделаю возможные сокращения, если найду это нужным для фильма, — отрубил Тарковский, не умевший соблюсти даже видимость компромисса.

— Андрей Арсеньевич, дорогой, а не кажется ли вам, что неторопливый ритм, излюбленный вами, вредит не только зрительскому восприятию, но и самому фильму? Скука и затянутость не лучшие качества зрелищного, динамичного искусства. И, поймите же, каждая минута и каждый метр пленки стоит денег! Надеюсь, ваш соавтор по сценарию Андрон Кончаловский уже говорил вам об этом.

— Ритм останется прежним. Я буду доснимать фильм в свойственной мне манере, — Андрей проглотил уже ставшее привычным упоминание о скуке и затянутости. — Мне лишь непонятно, почему Госкино упорно отказывается оплатить завершающий этап работы над фильмом — озвучивание и монтаж, когда огромные средства уходят на фильмы куда менее значительные. Вы открываете зеленую улицу льготных средств Бондарчуку и прочим, выдающим колоссы, на которые не ходит зритель.

— Надеюсь, вам не надо объяснять, что такое госзаказ? И что такое экранизация бессмертного романа русской классики? Да, фильмам высокого идеологического звучания мы даем широкую дорогу.

— А культурное и духовное содержание вам менее важно?

— Извините, товарищ Тарковский! Если уж зашла об этом речь — фильм Бондарчука ждет вся мировая общественность и все советские люди. Все! От мала до велика. Вы — режиссер элитарного кино, работающий для небольшой прослойки творческой интеллигенции. Не слишком ли велики затраты на удовлетворение интереса кучки снобов?

— Я работаю для народа! — Тарковский искренне верил в свои слова. — А кто же я сам, если не частичка этого народа? И каким образом, будучи этой частичкой, я могу не быть его гласом?

— Это мы посмотрим, если фильм выйдет на экраны.

Удивляет смиренная позиция Тарковского. Подобный разговор в кругу равных мог легко спровоцировать драку. С начальством Тарковский был дерзок, не выходя за границы приличия. Здесь очевидны проявления феномена социальной инфантильности Тарковского. Он всегда чурался идеологии, искренне не интересовался общественными процессами, избегал причастности к каким-либо «фракциям». Невмешательство в общественную жизнь казалось ему гарантом больших творческих

свобод. А главное — он и впрямь с некой брезгливостью относился ко всякого рода диссидентским вылазкам, к «фигам в кармане». Позже Тарковский решительно отвергнет предложение участвовать в выставке «Искусство андеграунда за железным занавесом», организованной в Венеции. На всех пресс-конференциях, даже в тяжелые моменты своей биографии, будет избегать негативных высказываний о своей стране.

Он плохо разбирался в расстановке идейных сил, вовсе ничего не смыслил в излюбленных играх кинозакулисья — интригах, боялся оказаться замешанным в грязных политических делах. Он и впрямь любил Россию с ее культурой и историей. В демонстративной обособленности Тарковского от общественной жизни, возможно, присутствовала и доля страха, унаследованного вместе с традициями великой русской культуры. Страх гибнущей в годы революционного переворота интеллигенции, страх эпохи сталинизма, пережитый его родителями и с такой проникновенностью выразившийся в эпизоде фильма «Зеркало».

Страсть к «лучшей из женщин» заряжала энергией. Андрей все больше ощущал в себе мощные токи гениальности. На съемочной площадке он бурлил энергией, кусая ногти и доводя до белого каления актеров спонтанно менявшимися требованиями — то нужен снег, то дождь, то пожары, то пытки, то языческое раскрепощение плоти. Он контролировал все мелочи, но добивался необходимого ему «звучания» эпизодов.

Новелла «Голгофа» — одна из самых запоминающихся в фильме. Русский Иисус не похож на канонического. За него, изнемогшего, несут сквозь село его крест. Не яростная толпа неистовствует вокруг, требуя «распни, распни его!», а кучка нищих оборванцев обреченно следует за приговоренным.

Рублевского Христа распинают одного на заснеженном холме близ белых стен монастыря. Он совершил последний путь в крестьянском холщевом рубище, легко, словно по воде ступая по жиже раскисшего снега. За ним тянутся Магдалина, Богоматерь в подмоченных бедных зипунах и рваных лаптях. Как милосерден лик этого Христа, поскользнувшегося на склоне холма и жадно поднесшего к губам снег. Припав к снегу, он посылает всем, кто остается на этой земле, свой последний, долгий взгляд, любящий и страдающий, наперед зная всю тщету человеческих усилий последовать за ним. Только беззубая светлая девчонка улыбается ему в последний миг.

Толя Солоницын, никому дотоле не известный провинциальный актер, получив шанс сыграть Рублева у

Тарковского, находился в постоянной лихорадке — то от неуверенности, то от надежды. Тарковского он боготворил, мучаясь собственным несовершенством. Он готов был под пронизывающими насквозь дождями валяться в воде и грязи, а потом озвучивать роль, перетянув себе горло до предела, чтобы передать надломлено слабый голос Рублева, заговорившего после двухлетнего обета молчания. Обет этот он пытался выдержать и в реальности: скудно питался и почти не разговаривал. Будучи книголюбом, он обошел все букинистические лавки Владимира, бродя по городу сутуловатый, обросший щетиной, прокуренный, с лихорадочным блеском в глубоко посаженных глазах, пряча под воротник старенького пальто жиденькие волосенки.

Роль Рублева, выписанная в сценарии с логикой развития психологической линии, на этапе съемок претерпела изменения, ломая, кроша образ. Многим критикам после просмотра фильма именно исполнение Солоницына показалось бледным. Актер лишь исполнял волю режиссера. Рублев Тарковского отнюдь не обладает героическими качествами — самоотверженностью, смелостью, да и как монах не проявляет рвения — крестится в фильме всего лишь раз. В обширной панораме Руси, темной и грешной, он — плоть от плоти ее, сливаясь своей неприглядностью с общим фоном темноты, физической и духовной нищеты.

Здесь все замешано на грязи и крови. Совершенно беспафосно и аскетично Тарковский показывает привычность народа к обыденности и беспросветности. Драки, насилие, жестокость, жизнь в непролазной грязи — удел этой земли, потерявшей или не имевшей никогда духовного стержня.

Контраст — праздник. Этот же народ — единое целое с возрождающейся природой. Такое варварское, по сути, восприятие материального меняет отношение и к плотскому греху Рублева. Лишь один грех тяготит его душу — убийство стражника, хотевшего изнасиловать Дурочку.

В фильме добро оборачивается злом, любовь и сострадание — грехом, грех — духовным возвышением. Обет молчания Андрея — очищение от греха, но в то же время — уход от жизни, умерщвление дара.

Эпизод с колоколом, воспринятый как основной смысловой знак фильма, возник в фантазии Тарковского спонтанно. Он ощущал необходимость мощного толчка, способного разорвать тягостную атмосферу беспросветности. Отрок Бориска (Коля Бурляев — подросший герой «Иванова детства») по наитию и горячему вдохновению, не зная секретов этого ремесла, отливает колокол. Низкий, могучий звук колокола, раздавшийся в

напряженной тишине ожидания, — прорыв к некой высшей истине, вырывающий Рублева из немоты. Он ощущает потребность возвращения к сотворению икон, которую пытался задушить в себе святым обетом. Услышав могучий звук поднятого колокола, как бы преодолевший последний его грех, он размыкает уста и зовет Бориску в Троицу, дабы сотворить для людей чудо во имя Духа.

Из общей дисгармонии родилась гармония. Тарковскому каким-то образом удалось соединить несоединимое: материальное, грубо-чувственное с высоко духовным — божественным. Противоречие и катастрофа, составляющие внутреннего импульса фильма, рождают свет. В финальных кадрах, когда по рублевским иконам под раскаты грома текут потоки дождя, мир загорается красками. В раскатах благостной грозы ливень красок и гармония линий Троицы дают ощущения торжественности, величия. Именно для того, чтобы это чудо рождалось и ослепляло, был необходим долгий процесс втаптывания человека в грязь. Зритель выносит не просто светлый итог — выносит свет, возникший из мира тьмы, и сознание его случайного, как вспышка звезды, ослепительного чуда.

Но остается в памяти и другой эпизод.

В разрушенном и осквернённом храме Рублев говорит:

— Русь, Русь… все-то она, родная, терпит, все вытерпит. Долго еще так будет, а, Феофан?

И призрак Феофана Грека отвечает:

— Не знаю. Всегда. Наверное, всегда.

Спор Рублева с Феофаном Греком составляет интеллектуальный лейтмотив фильма: темен народ или не темен? Каков его путь к свету и есть ли он вообще? Несмотря на победу отлитого колокола и взлет Рублева, фильм, замешанный на тьме, встающей из глубины истории, оставляет тягостное ощущение. Кровь, муки, терпение и духовное очерствение освещаются редкими вспышками просветления. Дух народа не побеждает тьму.

Не из-за татарского ига, не из-за распрей князей тонет в крови и дури Русь. Трагедия Руси внутренняя — это кара богооставленности, непреодолимое родовое проклятье. Ужас жизни вездесущ и явственен, а красота вспыхивает мгновениями. Она не способна спасти этот мир.

Такой смысл вкладывается Тарковским в образы Ирмы и Солоницына. В мире хаоса лучше быть Дурочкой. Немая Дурочка — самое светлое существо в фильме. Актриса играла не безумие,

а отказ от ума, его бессилие, ненужность. (За эту роль Ирма Рауш единственная из актеров, снимавшихся в фильме, получит международный приз — «Хрустальную звезду») Ущербность духа, состояние внутренней катастрофы играет Солоницын. Его образ — основной камертон фильма. Лучом богоявления пробивается творчество из тайны духа Рублева. Но его озарение обречено быть лишь одиночной вспышкой, как и все другие проявления духовной силы на этой земле.

Помимо воли Тарковского, не предполагавшего выносить приговор «национальному духу», а лишь с пророческой силой своего гения заглянувшего в бездну истории, основной смысл фильма страшен: хаос и подчиненность — жребий России, тяжкий и безысходный путь богооставленного народа.

Прошло почти полвека после завершения фильма, но и они, и теряющиеся за ними десятилетия, и века — лишь подтверждение генеральной идеи, формирующейся из плоти фильма. В один трагический ряд выстраивается прошлое и настоящее страны, как бы ни уповали мы на создание «национальной идеи», способной свернуть народ с пути жестокости, грязи и невежества. Часто, вглядываясь в реалии дня вчерашнего и сегодняшнего, осмысливая перспективу, приходится признавать правоту Бердяева, написавшего в статье о «Судьбе России» в 1918 году: «Россия — самая безгосударственная страна, самая анархическая. Русский народ самый аполитичный народ. Россия — страна ужасающей покорности, страна, лишенная прав личности и не защищающая достоинств личности. Страна инертного консерватизма, страна крепкого быта и тяжелой плоти». Эти слова Бердяева формулируют ощущения, рождаемые фильмом. И о каких бы глубинах ни думал Тарковский, фильм стал пророчеством: России не дано стремления к благополучию телесному и духовному благоустройству. Торжествуют власть распада, отсутствие системности, вразумительных мотивировок бытия — сивушный беспробудный бред. Но тут же возникает контртезис: Троица, озарившая глухую тьму вспышкой света, — надежда, даруемая земле свыше? Надежда, оставляющая все-таки вопрос о богооставленности Руси открытым.

Самые неутешительные мысли приходят зрителям «Рублева» сегодня. То время, когда он был снят, еще одурманивало надеждами на «искоренение пережитков», торжество «светлого будущего». Потому и существовало советское кино — самое гуманное в мире, в статусе большого гипнотического иллюзиона, способного выстраивать мир утопий для утешения потерянного в хаосе лжеидей народа.

Однако сугубо пессимистическая трактовка «Андрея Рублева» — лишь одна из возможных, наиболее отчетливо проявившихся в существующей ситуации. Толкований же фильма, в зависимости от культурного багажа и собственной позиции зрителя, — множество.

Значительно позже, когда самого Тарковского уже не будет на свете, а в нашей стране станет возможным писать о его фильмах, найдутся профессионалы, получившие, наконец, право заявить об интересе к его творчеству, предложившие разные варианты толкования его фильмов. Многозначность «Рублева» дала возможность для самого широкого спектра трактовок. Богооставленный народ или народ-богоносец? В фильме можно найти основания для обеих версий, так же как отнести его к проявлению идей «славянофильства» или «славянофобии». «Андрей Рублев» вписывался в параметры нескольких концептуальных систем, через которые его вроде бы можно адекватно прочесть: западная культура немецких романтиков, набор атрибутов алхимика и европейского мистика, словарь энциклопедистов. Многие критики, знавшие об увлечении Тарковского Востоком и дзен-буддизмом, находили в фильме отчетливые знаки этих философских систем. Не оставил без внимания Тарковский, как оказалось, египетскую мифологию и даосизм. И уж никто не сомневается, что язык кинообразности Тарковского впитал поэтику Арсения Тарковского, воздействие старинной иконографии, музыки, изобразительных искусств.

Поиски скрытых смыслов в фильмах Тарковского, снявшего после «Рублева» еще пять картин в свойственной ему манере зашифрованного подтекста, продолжаются. По-видимому, такого рода глубинный, всеобъемлющий взгляд охватывает сразу весь мир, обращаясь к его высшему смыслу, к трансцендентному Богу. А значит, Тарковскому удалось достичь цели — заставить людей вглядываться в затуманенные глубины основ мироздания и человеческого духа. А заглянув — задуматься.

4

Когда «Рублев» был закончен и смонтированный первый вариант представлен руководству студии, от Тарковского потребовали 26 сокращений.

Ожидавший триумфального успеха режиссер испытал ощущения нокаутированного. Его невроз обострился постоянными вспышками гнева и раздражительности. К Тарковскому, метавшему громы и молнии, страшно было

приблизиться. Лариса с трудом удерживала Андрея от стычек с начальством, стараясь не выпускать его из дома.

Успокаивать его взялся соавтор оказавшегося ненужным сценария — Кончаловский. Встретились на нейтральной территории — в парке ВДНХ.

— Елы-палы! Вот где надо снимать город будущего, — Андрон с преувеличенным удивлением гостя столицы рассматривал «дворовые» павильоны. — Кстати, в фильме «Светлый путь» Александрова финал, венчающий карьеру ткачихи, снимали именно здесь. И музыка там Дунаевского, помнишь, гениальная! «Здравствуй, страна героев, страна искателей, страна ученых!» — заливается Орлова, паря в черном «седане» над этим великолепием.

— По мне вся эта фальшивая «потемкинская деревня» к искусству не имеет никакого отношения. Перекур? — Андрей заметил уединенную скамейку в увитой розами беседке.

— Только, чур, после дискуссии, заглянем в ресторан «Золотой колос». Можем, хорошо поработав, хоть пожрать нормально?

— А счет ты «Мосфильму» выстави как деньги, пошедшие на «перековку Тарковского». Они на меня список из двадцати шести пунктов для сокращения повесили. Тебя уговаривать наняли?

Андрон удобно устроился на скамейке, закинул ногу на ногу:

— А я не обижаюсь на больных. Тебя травмировали, вправе кусаться.

— Двадцать шесть!

— Как Бакинских комиссаров. Они специально роковое число представили.

— Ты похож на провинциального конферансье.

— Где ты их видел? Но чтобы дать тебе представление об упомянутом типаже, расскажу анекдот. «Армянское радио» спрашивают: «Какая разница между бедой и катастрофой?» — «Отвечаем: если у академика Арапетяна с балкона упал и разбился горшок с любимыми цветами, это беда. Но нэ катастрофа. Если наше дорогое и любимое правительство летит на самолете, а самолет упал и разбился — это катастрофа!.. Но нэ беда!»

Правда, за такой текст можно и срок схлопотать.

— Не люблю я эти наезды на правительство и прочие «шедевры» «Армянского радио». Кажется, разговор шел о моем фильме, — на лице Андрея не промелькнуло и тени улыбки.

— О ножницах: это бэда, но нэ катастрофа! Старик, ты сам увидишь, что сокращения пойдут фильму на пользу. Боже, как же я кромсал свою «Асю Клячкину»! С кровью, притом что, думаю,

это моя лучшая работа.

— Разумеется — кромсал! Ее же «положили на полку».

— Я ее спас! И поверь, она от этого не стала хуже. Точно знаю теперь: если хочешь добиться большего эффекта — непременно поджимай метраж!

— Нет! Фиг вам! Я поступаю иначе: чтобы усилить эффект, я замедляю ритм. Мой идеал — фильм Энди Уорхола «Спящий», — в насмешливых декларациях Андрея был вызов. Андрон старался не поддаваться на провокации. Он хотел убедить друга.

— А, известная шутка эксцентричного гения. Весь фильм человек спит, и камера следит за этим процессом.

— Да! Но когда единственный раз он переворачивается — это воспринимается как кульминация.

— Не маловато ли смысла в такой затянувшейся шутке? И, честное слово, в «Рублеве» есть места, которые вполне можно отрезать без ущерба твоей выразительности. Извини, но эти затяжные кадры и некоторые диалоги кажутся мне обескураживающе претенциозными.

Андрей напрягся. Он уже проглотил обиду первых заявлений Андрона и пытался обойтись без драки. Обычный разговор друзей.

— Я изо всех сил старался быть проще. Осталась элементарность неприкрашенной правды! — он грыз ногти, сдерживая растущее негодование.

— Проще? Ты даже не замечаешь, сколь серьезно относишься к себе и ко всему, что делаешь. Отсутствие иронии и самоиронии — опасный симптом.

— Да, мои фильмы — не комедии. Меня уже спрашивали в Госкино: «А почему у вас все так мрачно?» — «Хотите посмеяться, смотрите комедию», — ответил я.

— Ты умеешь виртуозно настроить чиновников против себя. Но они решают судьбу фильма. А ты забиваешь мячи в свои ворота!

— На моей стороне зритель. Вот этот самый! — он указал на проходящих мимо девушек.

— Ты вспомнил о зрителях? Ха-ха! Кажется, ты заявлял, что плюешь на все способы завоевать аудиторию.

— Человек должен учиться работать над собой. Проникать в смысл, заложенный в фильме, — упорно, учительским тоном твердил Андрей свое кредо.

— Задумайся, что происходит… Ты так глубоко копаешь и так боишься быть примитивно понятым, что затуманиваешь смысл. Твоя картина — мучительный поиск чего-то, словами невыразимого, невнятного, как мычание.

— Сравнение с коровой я уже от тебя слышал.

— Услышишь и от других. Пойми, друг ты мой дорогой, вначале ты выдернул из сценария хребет внятного смысла. Все поплыло, потеряло очертания, а, лишившись понятности, обрело невнятность. Вот и получилось — мычание немого, который знает нечто колоссально важное.

— Понимаю, куда ты клонишь! Но ведь конкретика, проясненность смысла — все это вторичные продукты духа. Обманчивые. Надо черпать со дна источника, не замутненного эмоциями.

— Все останется невостребованным, если ты не сумеешь втянуть в твою игру зрителя. Пушкин, не склонный поступаться достоинством искусства, говорил: «Народ, как дети, требует занимательности. Смех, жалость и ужас — суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством».

— К вам можно присесть, молодые люди? Мороженое съедим и о Пушкине послушаем! — бойкая девица в цветастой юбке колоколом и пластмассовых клипсах, здорово смахивающая на Валю Малявину, подтолкнула вперед подружку. Обе с упоением облизывали столбики «Эскимо».

— А вы не актриса? — Андрон нарочито обомлел. — Я вас с подружкой где-то видел… На «Мосфильме»! Вот мой друг — знаменитый режиссер… Он может вас снять в своей следующей комедии.

— Андрон, прекрати ерничать. Разговор серьезный… — Тарковский встал и пошел по дорожке с розами — в модном пиджаке и польских джинсах. Андрон, тоже в джинсах, но фирменных американских, с лейблом Super Lee, двинулся следом, слегка шаркая совершенно импортными мокасами.

— Ой, Галка, глянь, мальчики какие стильные! — услышали они сзади девичий визг и приосанились. Но Андрея прелестницы с темы не сбили.

— Ты на меня прямо танком прешь! То «Армянское радио», то Пушкина приплел. Пойми, меня не интересует, как воспримет некую сцену зритель! Достаточно того, что я знаю, как она действует на меня самого, — он с излишней силой саданул себя в грудь.

— Тогда, Андрей, это самоубийство! И не колоти себя так выразительно. В ментуру схлопочешь. Мы ж попали в культурное место — место отдыха столь любимого тобой «народа».

— Прекрати балаганить! Самоубийство — кромсать эти двадцать шесть сцен!

— А ты убери то, что тебе самому не совсем нравится. Формально требование будет соблюдено. За остальное можешь

бороться, если не отвяжутся.

Андрей, едва сдерживавший кипевший гнев, вдруг расхохотался с мефистофельской издевкой:

— Все же я верно понял: тебя подослало Госкино, чтобы уговорить меня резать фильм. Засланный казачок! Ты, да — ты! Ты хочешь испортить мою картину! — он двинулся на Андрона с кулаками.

— Страшно хочется навешать тебе сейчас пенделей… — Андрон быстро пошел по аллее, прочь от искушения двинуть этому новоявленному мессии в его поганые усики. — Прощай, гений!

«Он часто бывал несимпатичным человеком — злым и резким, за всем этим проступала стальная уверенность, что делать надо только так, как делает он», — напишет Кончаловский в воспоминаниях.

5

Над «Рублевым» почти сразу нависла атмосфера скандала — признак того, что Тарковский сделал и в самом деле нечто незаурядное. Кого-то душила зависть, кто-то был искренне возмущен, а кому-то новая киноэстетика была просто не по зубам. Многие же, считавшие себя в авангарде искусства, просто стеснялись говорить о скуке и раздражении, которое испытывали перед экраном эти долгие часы. Ругать Тарковского в «продвинутых» кругах было равносильно подписке о собственной примитивности, безвкусии, ретроградстве. Почему-то редко приходила на ум спасительная, позволяющая признать явление качественно высоким, но не пришедшимся по вкусу, оговорка: «Очень здорово, но не мое». Чтобы распознать высокий класс в отторгаемом произведении искусства, надо было быть специалистом.

В аппарате, руководящем кинематографом, таких людей было немного. Да и те не стояли у руля. Немного таковых могло оказаться и в зрительном зале.

В августе 1966 года, когда фильм был смонтирован, Андрей вступил на тяжкий путь борьбы и поражений. Из 26 требуемых сокращений он сделал 18, и они пошли на пользу фильму. Сокращать еще — ломать замысел — он не стал.

Вначале осложнения, возникшие с «Рублевым», казались Андрею происками отдельных тупых чиновников-самодуров или следствием закулисных интриг недолюбливавших его маститых режиссеров. Но атмосфера накалялась, вовлекая все более

высокие инстанции.

Министр кинематографии Романов поначалу принял «Андрея Рублева» благосклонно. Однако после первых демонстраций картины на студии начальству, друзьям и кинематографистам посыпались разного рода упреки. Кто-то обвинял режиссера в славянофильстве, кто-то, наоборот, в русофобии. В маленьких газетенках появились заметки о чудовищных случаях на съемочной площадке «Рублева». Еще до просмотра распространялись слухи о том, что Тарковский чуть ли не умышленно на съемках едва не спалил Успенский собор, поджигал коров и ломал ноги лошадям. Директор картины Тамара Огородникова, всецело преданная фильму и его режиссеру, объясняла во всех инстанциях, что горящая корова была обернута асбестом, что лошадь, взятая с мясокомбината, все равно была обречена на гибель, что под крышей собора случайно, от дыма пиротехников, загорелись перья и ветошь. Но атмосфера накалялась.

Романов начал колебаться, не зная, какую позицию занять.

В 1967-м состоялся первый просмотр в Доме кино. Их было три, и от них зависела прокатная судьба фильма, но они оказались прелюдией к опале, заговору молчания в прессе.

Первый открытый просмотр фильма для профессионалов состоялся в большом зале «Мосфильма». День, от которого так много ждал Андрей, обманул его ожидания. Взлелеянный в мечтах триумф обернулся катастрофой. В зале, переполненном коллегами, друзьями, знакомыми, работниками студии, погас свет. Начало фильма прошло в напряженной тишине. Но по мере того как стали появляться эпизоды, уже охарактеризованные как «жестокие» и «натуралистические», над залом поплыл гул «справедливого возмущения», взрывавшегося порой улюлюканьем.

Приговором прозвучал выкрик на весь зал одного из хозяйственников «Мосфильма»: «Это не искусство — это садизм!»

Фильм кончился, зрители уныло побрели к дверям. Тарковский, бледный, напряженный, одиноко стоял у выхода из зала. Он стоял совершенно один, а люди, проходящие мимо, прятали глаза, стараясь его обойти. Кончаловский тоже ушел, не скрывая своего полного разочарования картиной.

Только Ольга Суркова с мамой подошли, крепко пожали руку Тарковскому и поблагодарили за фильм. Стало очевидно, что «Рублева» собираются «положить на полку».

Дружественный Тарковскому критик Сурков, возглавлявший тогда сценарно-редакционную коллегию Комитета по

кинематографии, попытался спасти фильм, показав его членам ЦК. Присутствовали Ильичев, Ермаш, Куницын, ведущие режиссеры. По горячим следам обсудили картину и стенограмму отправили в ЦК.

На обсуждении многие режиссеры высказывались восторженно и взахлеб, кто-то назвал Тарковского «новым Эйзенштейном». К сожалению, Михаил Ильич Ромм, находившийся на даче, не приехал. Не из страха противостоять начальству — он был из тех, кому «Рублев» искренне не понравился. Однако Тарковский навеки обиделся на своего учителя и никогда не простил его «предательства».

Не простил и высокомерности Андрона. Они встретились вскоре после просмотра, как дуэлянты, готовые биться насмерть. Во дворике на одной из мосфильмовских улиц дворник с отчаянным шелестом мел ярко-желтые листья ясеня, да девочка под присмотром вяжущей мамы крутилась на трехколесном велосипеде.

— Ты предал меня. После просмотра на «Мосфильме» демонстративно отвернулся. И все это видели. Выслужиться перед начальством хотел?

— Перестань. Сам знаешь, дело в другом. Я хоть по радио могу заявить, что ты испортил сценарий! От него ничего не осталось — какая-то рвань обрубленных кусков. Да еще снятых в похоронном ритме!

— Скажи лучше правду — ты побоялся защитить меня перед этим восставшим быдлом!

— Так не пойдет! — Андрон сел на лавочку. — Зачем срывать на мне злость? Я же всегда талдычил тебе: этот тягучий ритм — убийство для режиссера. Ты останешься с пустым залом.

— Я понимаю, тебе нужна действенность, эмоциональность, развлекательность. Твоя цель — обольщать зрителя! Какая пошлость! Как и твоя кожаная куртка с «лапшой».

— Прощай, — Андрон поднялся. — Я не намерен разговаривать в таких тонах. Да и не о чем, — не попрощавшись и не протянув руки, он ушел.

— Эй, — глядя в спину его модной куртки, крикнул Андрей. — А знаешь, нас никогда ничего не объединяло, кроме тяги к дорогим и красивым шмоткам. Так и запомни.

Впредь они старались просто не замечать друг друга.

«Рублева» «положили на полку». Все заявки Тарковского на новые фильмы отклонялись. Практически он оказался без работы. Жил с Ирмой и сыном чрезвычайно скудно. Те редкие люди, которым довелось побывать у него дома — в небольшой

квартирке напротив Курского вокзала, удивлялись бедности быта режиссера, чье имя знали в стране и за рубежом. В центре комнаты стоял детский манеж, наполненный книгами. В углу — раскладушка, в другом — стол с кухонным табуретом. Стену рассекал зигзаг раздолбленной штукатурки. «Скрытую проводку искали», — объяснял Андрей. В пол-литровых банках — увядшие цветы. Вот и вся «обстановка». Жилище изгоя, гонимого властью, какого-нибудь отверженного диссидента.

Тарковский в своей общественно-политической практике никогда не бузил и не скандалил, не принимал участия ни в каких акциях протеста, не подписывал писем. Он боялся испортить собственную репутацию преданного выростившей его стране человека, избегал западных журналистов, лезущих с провокационными вопросами, чурался всяких двусмысленных в политическом смысле заявлений. Приемы Юрия Любимова, превращавшего каждую премьеру в скандал с госструктурами, были не из его арсенала.

Он демонстрировал свою лояльность, которую власти не оценили, не сумели понять. Искренне страшась непонятной мощи фильмов и непредсказуемых возможностей скандального режиссера, они старались перекрыть ему кислород. А он так хотел быть обласканным властью, преуспевающим, купающимся в лучах славы и гонорарах. Отмеченным знаками преуспевания «выдающихся деятелей советского искусства» — загородным домом, автомобилем, поездками на кинофестивали, путевками. Стезя изгоя, вызывающего страх и презрение у власть имущих, — позиция весьма благородная, но радости жизни и притоку творческой энергии не способствующая. Даже Мастер — герой знаменитого булгаковского романа, человек самой возвышенной духовности, прославивший последний путь нищего Иешуа, мечтал о славе, о приличном костюме, об ужинах в Грибоедовском доме, о том, «чтобы литераторы трепетно жали ему руку».

«Я хочу быть понят родной страной!» — трубил Маяковский. И Тарковский хотел быть понят и принят в круг избранных. Вряд ли кто-то из творцов, не смирившихся с непонятостью, «желал по стране родной пройти стороной, как проходит косой дождь».

Но вышло так, что без ведома Тарковского «Андрей Рублев» попал за границу, вызвав там бурную реакцию, и, как следствие, его создатель получил вполне обоснованную для тех лет репутацию «скользкого элемента».

Зимой 1966 года в просмотровом зале «Союзэкспортфильма» «Андрей Рублев» был показан президенту западноберлинской кинопрокатной фирмы Сержио Гамбарову и Алексу Московичу, совладельцу французской кинопрокатной фирмы и представителю «Союзэкспортфильма», продающего фильмы на Францию, Швейцарию, Испанию, Португалию, и местным сотрудникам. Все эти профессионалы знали, что Тарковский снял нечто интересное и скандальное, но увиденным были потрясены. Эпическое полотно завораживало, и даже без прояснения замутненной концепции были очевидны признаки фильма высшего ранга: новый подход к исторической теме, жесткий реализм, новаторский киноязык, создание гнетущей эмоциональной атмосферы с ошеломляющим прорывом к свету — гениально выстроенный финал.

— У нас в руках Гран-при Каннского фестиваля, — нарушил тишину Алекс Москович. Только Виктор Рощин, консультант западноевропейского отдела «Союзэкспортфильма», знавший, какую репутацию уже завоевал фильм «в верхах», смотрел на всех с удивлением. И в самом деле, Владимир Баскаков, вершивший тогда политику в Комитете кинематографии СССР, посоветовал с иностранцами о фильме не заикаться. Нарушившие «совет» аппаратчики, защищавшие фильм, пострадали и были преданы анафеме.

Однако иностранцы решили драться за фильм через Париж с помощью директора Каннского фестиваля Фавра Лебре, влиятельных деятелей культуры, министра культуры Франции Андре Мальро и других солидных фигур. Тарковского за рубежом знали, его первая картина произвела фурор. Тем более всем было понятно, что в истории советского кино талантливое часто прорывалось на экраны через признание на Западе. «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Листопад», «Тени забытых предков», «Первый учитель» были «открыты» на родине после того, как получили признание на европейских кинофестивалях.

В марте Фавр Лебре приехал в Москву для отбора фильмов на фестиваль. «Рублева» Комитет кинематографии показать отказался, ссылаясь на то, что фильм еще не готов. Фавр все же добился просмотра «сырого материала» и был потрясен фильмом. Но переговоры с советской стороной о выдвижении фильма на конкурс оказались безрезультатны. На конкурс отправили ленту С. Юткевича «Ленин в Польше».

«Этому государству недолго осталось жить… оно тупое», — сказал Алекс Москович по поводу советских интриг с прокатом «Рублева».

В следующем году французы решили вновь продолжить битву

за «Андрея Рублева». В конце марта 1969-го чудо произошло — руководство «Союзэкспортфильма» дало разрешение на продажу картины во Францию.

Фавр уже мечтал представить «Рублева» в Каннах, но тут, как в плохих детективах, прибыли из Москвы высокие представители во главе с Романовым. Посол СССР во Франции дал обед в честь гостей, на котором министру культуры Франции Андре Мальро советские товарищи сообщили, что, к сожалению, фильм уже продан фирме «ДИС», в связи с чем советская сторона потеряла право представления фильма на фестиваль.

На это заявление Андре Мальро, человек высокой европейской культуры, с улыбкой промолвил:

— Ну, что ж, господа… тогда мы попросим французскую фирму «ДИС» представить фильм на внеконкурсный показ. Вы хотели сыграть на продаже фильма, которая позволила бы вам уйти от представления ленты на конкурсной программе. Мы сыграем на более высоком уровне — устроим фильму несколько специальных внеконкурсных показов во Дворце фестивалей. Они и создадут ажиотаж вокруг премьеры.

Советское руководство до начала фестиваля предпринимало разного рода попытки сорвать показ, но французы держались. А присланный из Москвы для представления фильма заместитель председателя Комитета кинематографии СССР, известный кинодокументалист А. Д. Головня, узнав о плетущихся вокруг Тарковского интригах, решил уехать с фестиваля, заявив:

— Я русский человек и должен разделить трагическую судьбу искусства своего отечества.

Он понимал, что прислан на кинофестиваль в качестве козла отпущения.

К показу фильма французская сторона тщательно готовилась: были выпущены афиши с горящей иконой, буклеты с иллюстрациями, информационные листки о создателях фильма. Все это подогревало интерес к и без того одиозному фильму.

В первый день демонстрации «Андрея Рублева» у Фестивального дворца собралась огромная толпа. С утра съехались представители европейской прессы, аккредитованные журналисты из США, Южной Америки, скандинавских стран, Японии, а также стран «соцлагеря».

Пришлось объявить о двух дополнительных сеансах в воскресенье. Когда погасли финальные кадры с иконостасом и гарцующими жеребцами на зеленом лугу, послышались крики восхищения на разных языках. Некоторые зрители не скрывали слез.

Ситуация повторилась и на следующих просмотрах. В прессе

всех стран был освещен триумф советского режиссера. Но только пресса СССР молчала, несмотря на пребывание в Каннах корреспондентов «Правды», «Известий», «Литературной газеты».

Представителя «Союзэкспортфильма» разрывали на части покупатели фильма. Ему удалось договориться с владельцем крупной кинокомпании в Западной Европе о продаже фильма за космическую цену. Алекс Московии и Леонид Бренес подписали контракт.

Ажиотаж вокруг фильма продолжался до конца фестиваля. Печально выглядел этот триумф без автора фильма и его создателей, оставшихся в Москве, но Алексу Московичу по телефону удалось доложить об успехе Тарковскому.

В конце фестиваля внеконкурсному фильму был присужден престижный приз международной федерации кинопрессы ФИПРЕССИ — главный знак признания киножурналистов мира.

В конце лета состоялась премьера в больших французских кинотеатрах. «Рублев» шел с аншлагом в течение всего года. В прессе были опубликованы самые высокие оценки фильма. Тарковского называли последователем Эйзенштейна и Довженко.

В СССР все еще действовал заговор молчания. Ни один положительный отзыв не мог пробить стену запретов. Только благодаря героическим усилиям отдельных критиков и редакторов удалось обойти препоны и «протолкнуть» в печать достойные фильма оценки.

Упорное отрицание «Рублева» советским руководством вполне понятно. Да, в фильме нет открытых антисоветских высказываний, но всякому понятно, что историческое прошлое родины выставлено не в благовидном свете, а уж патриотизмом и не пахнет. Руководство с энтузиазмом поддержали обойденные Тарковским коллеги по цеху. Им было очевидно, что Тарковский вырвался в авангард мирового кинопроцесса, встав в один ряд с Феллини, Бергманом, Бунюэлем, Брессоном, именно они, подстегиваемые завистью, поддерживали запал войны с Тарковским.

Наконец стало известно, что Демичев разрешил продавать фильм за границу и дал соответствующие указания Романову в присутствии Кулиджанова. Но партаппарат не мог допустить открытого проникновения идейно смутного фильма за рубеж. Главный идеолог М. А. Суслов высказался резко отрицательно и запретил выпуск «Рублева» на экраны страны, а также отменил разрешение продавать фильм за границу. «Союзэкспортфильму» пришлось расторгнуть контракт и платить миллионные неустойки. В результате этой истории Алекс Московии навсегда отказался от сотрудничества с нашей страной, а надежда

Тарковского на фестивальное «золото» не оправдалась.

Тарковского ободрил интерес зарубежных кинодеятелей к его фильму. Но обструкция на мосфильмовских просмотрах, травля в прессе сильно подкосили режиссера. Он, мечтавший увидеть свой фильм на экранах, ожидавший откликов потрясенных зрителей, вдруг понял, что снимает не для себя и избранных друзей, а для широкого экрана, тысячной публики. Да, не завлекает зрителя в зал испытанными приемами, но ждет, очень ждет, что обретет единомышленников, сраженных пронзительным трагизмом фильма, глубиной его образности.

Место на скамье штрафников, уготованное в Стране Советов самым ярким и проницательным творцам, не манило Тарковского своей почетностью. Он был не из тех, кто искал лавров изгоя.

Напротив, завидовал судьбе вызывавших шквал восторгов творений Бондарчука. После международного триумфа «Войны и мира», получившего в 1969 году «Оскара», казалось, удивить иностранцев будет трудно. Киноэпопея вышла на экраны 117 стран, во всем мире новорожденных девочек называли Наташами. «Рублев» же пребывал в гонении, закрытый для своей и зарубежной публики. Но, как оказалось, за него борются весьма компетентные и влиятельные в киноискусстве люди. А значит, Тарковский не ошибся, упорно идя своим путем.

Лишь в октябре 1968 года «Рублев» вышел на экраны страны мизерным тиражом. Показы шли в отдаленных кинотеатрах, но и этого, вдобавок к шумному триумфу в Каннах, оказалось достаточным, чтобы у Тарковского появились отчаянные фанаты и недруги. В наше время скандальную «кампанию» вокруг фильма сочли бы отличным пиаром. Но во времена «застоя» такая «раскрутка» не способствовала продвижению режиссера — напротив, она вносила его в списки нежелательных явлений и перекрывала пути к работе. Заявки Тарковского на новые фильмы отвергались, оставляя его без денег и надежд на милость верхов. Сторонникам, рвавшимся защитить фильм и режиссера, путь в прессу был закрыт. Заговор молчания строго отслеживался: о Тарковском или плохо, или ничего. Плохого было много — «Рублева» объявляли либо бредом сумасшедшего, либо беспомощными попытками школяра сделать нечто значительное, переплюнув мэтров. Автор фильма объявлялся конъюнктурщиком, стремившимся своими безумными новациями поразить Запад. Заполучив копии фильма, иностранные кинокритики ликовали: «Смотрите, художника какой мощи зажимают и травят в Совдепии!»

— И что мне от всей этой возни? — Андрей отбросил

принесенные ему Ольгой газеты со статьями о нем. Иностранных языков он не знал, Ольга переводила самые интересные отзывы. Но и восторги зарубежной прессы теперь злили Андрея — ведь он рассчитывал на самую высшую премию Каннского фестиваля, к которой прилагалась значительная денежная сумма. Она бы совсем не помешала сейчас, когда он сидел уже второй год без работы.

Пока мировая кинообщественность пировала на банкетах Каннского фестиваля и ломала копья вокруг советского режиссера, Тарковский переживал тяжелый период. Помимо опалы не радовали и события в личной жизни. Единственный плюс — женитьба Сергея (племянника Ларисы Кизиловой) на Ольге Сурковой. Да и то — сомнительный кадр этот Серёня. Тарковскому ни до кого. Он сам разрывается между семьей, Ларисой, ожидающей ребенка, и многочисленными мимолетными романами. Его надежды на обретение в женщине некоего рабски преданного спутника, лишенного собственных личностных интересов, кроме служения семье, не сбылись. Все женщины, появлявшиеся на его пути, вначале влюбленные и преданные всей душой, постепенно остывали, не вызывая ответного чувства. Короче, попадались стервы.

В этом был убежден Андрей, даже не подозревая, что сам не умеет любить: его заполняли иные чувства — к кинематографу. Частые и безалаберные влюбленности легко врывались в его жизнь и столь же легко забывались.

Рядом с ним в конце 1960-х годов остались две женщины — Ирма Тарковская с сыном Арсением, бескорыстно продолжавшая любить бросившего ее мужа, и беременная Лариса Кизилова, отчаянно стремившаяся заполучить режиссера, на будущность которого делала основную ставку. Бороться она умела и не чуралась никаких средств, чтобы очернить Ирму и, наконец, разорвать этот союз. Но Андрей, переживший стадию пылкой влюбленности в Ларису еще во время съемок «Рублева», закрутился в водовороте романчиков и вносить в свою личную жизнь кардинальные изменения не торопился.

Лариса добивалась брака с Андреем с большим трудом — закрывая глаза на его загулы, приручая и привязывая к дому, заласкивая. Пути искала и через желудок, и через постель, пользуясь лестью, материнской заботой и откровенным запугиванием. Не парткомом — нет. Беспартийный Андрей здесь был неуязвим. Инопланетянами.

Жила она тогда с дочерью Лялькой и мамой у сестры Тоси в двухкомнатной квартире на Звездном бульваре. Там же ютились два Тосиных сына — Алеша и Сергей. А затем и Оля Суркова,

вышедшая замуж за Сережу. Мама Ларисы, Анна Семеновна, тихая женщина в домашнем халате, в круглых очках с толстыми линзами, постоянно горбатилась за швейной машинкой, поскольку была не модельером, как говорила Лариса, а надомницей, обшивавшей большую семью и еще ухитрявшейся заработать небольшие деньги на частных, тщательно скрываемых от фининспектора заказах. Кроткую работягу Анну Семеновну все очень любили. Андрей относился к ней с обожанием и, возвращаясь из загулов, даже просил у нее на коленях прощение.

На плите круглые сутки стояла большая сковорода с жареной картошкой, которую все та же замечательная Анна Семеновна изготавливала в поточном порядке.

Молодоженам — Ольге и Сергею — отдали маленькую комнату. В большой в те дни, когда не было Андрея, проживали Анна Семеновна, Тося, Алеша и Лялька. Когда появлялся маэстро, ему и Ларисе готовилась постель на кухне под столом.

Появлялся он неожиданно, после очередного «водоворота чувств», и Лариса, то мирным путем, то с помощью оглушительного, приправленного полновесной истерикой скандала, пыталась выяснить места его пребывания, имена соперниц. Иногда, сильно набравшись, Казанова звонил откуда-то Ларисе с просьбой его забрать. Она забирала, устраивала мощную головомойку, великодушно прощала и снова нежно опекала, так как была убеждена: игра стоит свеч.

Один из идиллических эпизодов пребывания маэстро в семье описан Ольгой Сурковой.

Поздний вечер, большое семейство постепенно укладывалось спать. Андрей принял ванну, облачился в полосатый махровый халат, из-под которого выглядывали худые, жилистые ноги. На голове, удерживая непослушные мокрые волосы, пристроен носовой платок с завязанными на углах узелками. Под платком резко очерченное и по-детски беспомощное лицо с постриженными, но все равно топорщившимися усиками. В образе «разорившегося аристократа» Андрей по-турецки усаживался на устроенной на кухонном полу постели и царственным жестом предлагал Ольге и Сергею присесть рядом. После этого он открывал томик Пушкина, Тютчева, Пастернака, а чаще читал стихи отца — так начинались ночные посиделки.

Мирные вечера чередовались с дикими скандалами и торжественными выходами в свет — Андрей выводил Ларису в Дом кино или ЦДЛ. Анна Семеновна шила ему потрясающие «импортные» костюмы с широченными плечами и расклешенными брюками. Андрей выглядел элегантным юношей на фоне своей спутницы, выступавшей в полном боевом

вооружении — с килограммами косметики, тяжелыми от туши ресницами, в модном (тоже сшитом мамой) платье и непременно в шляпе (этот аксессуар она очень любила). Они совершенно не подходили друг другу, как персонажи разных картинок, во всяком случае Лариса выглядела вульгарнее, крупнее и старше своего спутника. Рядом с ней виделся провинциальный генерал, а не экстравагантный столичный интеллектуал.

Терпение Ларисы по поводу измен Андрея не было бесконечным — она с упоением бросилась в романы, о которых Андрей не догадывался. Порой казалось, что ему, в сущности, была безразлична и даже неприятна эта вульгарная женщина. Но что-то привязывало его к фонтанирующей энергией Ларисе. Не в малой степени — ее практицизм, умение устроиться в любой ситуации, опекать его. Инфантильный и совершенно беспомощный, Тарковский был из той категории людей, которые могут умереть от голода рядом с полным холодильником. Лариса устраивала быт, и было понятно, что тесная квартирка на Звездном бульваре — далеко не ее идеал, а лишь переходный период, с которым приходится мириться. Главная ставка на полное довольства будущее — конечно же, на Андрея.

Старания Ларисы увенчались успехом — в конце 1969 года она объявила, что беременна и врач запрещает делать аборт. Андрей понял, что надо принимать решение.

К тому времени отношения с Ирмой еще более осложнились. Причиной тому были не столько загулы и двойная жизнь Андрея, сколько обострившиеся внутренние противоречия. Андрей все настойчивее уговаривал Ирму забыть о режиссуре, считая, что это сугубо мужское дело. Ирма стала сниматься, хотя профессия актрисы ее никогда не привлекала. Уже после «Рублева» она сыграла главную роль в фильме «Доктор Вера» по повести Бориса Полевого. Но все больше злилась на Андрея за оставленную режиссуру. Спорить же с ним в этой сфере было невозможно — Ирма ощущала себя полной бездарностью. Она часто размышляла о себе и Марии Ивановне, сравнивая их судьбы. Мария Ивановна рассказывала невестке, что в какой-то момент одаренность мужа подорвала ее уверенность в себе. Ей казалось, что она рядом с ним не так талантлива, и она решила посвятить себя детям. Для Ирмы подобный путь был неприемлем. Она уезжала на съемки, Андрей тоже много времени проводил в экспедициях, и стало очевидно, что брак трещит по швам. Однако процесс гибели семьи был тяжелым и долгим — ведь они все еще оставались друзьями и восьмилетний Арсений тянулся к отцу. Но тот не имел ни малейшего представления о том, как нужно общаться с детьми. Андрей философствовал, делился с сыном своими

мыслями о самых сложных материях, не делая скидку на возраст. Мальчик серьезно слушал, польщенный взрослым тоном и вниманием отца.

Официальный развод состоялся в 1970 году. Ирма устроилась на киностудию им. Горького, где в то время работал Вася Шукшин — ее хороший друг. И стала снимать детские фильмы — радостные и светлые, как когда-то мечтала. А в августе 1970 года у Ларисы родился сын, названный в честь отца Андреем. Брак они заключили лишь в следующем году.

Суркову, отцу Ольги, пришлось уйти с поста директора Госкино на должность главного редактора журнала «Искусство кино» — так он заплатил за свою попытку защитить «Рублева». Ольга вскоре развелась с Сергеем, и в их отношениях с Тарковскими наступил период охлаждения.

8

Итак, в семействе появился малыш — стало совсем тесно.

Ларисе с матерью принадлежали еще две комнаты с соседкой в Орлово-Давыдковском переулке. После смерти старушки-соседки эта квартира в старом, 1930-х годов, пятиэтажном доме целиком перешла к Ларисе. Правда, Анне Семеновне, Ляльке и маленькому Андрюше пришлось тесниться в дальней маленькой комнате. Зато Андрей теперь имел собственный кабинет, в котором лишь широкая тахта являлась элементом супружеской спальни. Зато в столовой с сервантом и прямоугольным обеденным столом, который Лариса в дни «приемов» уставляла яствами, теперь можно было часто устраивать любимые хозяйкой «праздники».

В новых апартаментах Андрей выглядел случайно зашедшим гостем, виноватым и неловким. Время от времени он увязал в каких-то романах, иногда довольно серьезных. Так он едва не женился на некой учительнице Даше, живущей в Ленинграде. Ларисе пришлось вылить ушаты грязи на незнакомую женщину, чтобы вырвать у нее мужа. Она даже потребовала выкинуть на ее глазах в Москва-реку обручальное кольцо, которое Андрей приготовил для Даши.

Безработному Тарковскому приходилось туго, он рвался снимать, писал заявку за заявкой на разные фильмы и получал очередной отказ.

В период обдумывания заявки на фильм «Солярис» Андрей зачитывался фантастикой и книгами по оккультизму. Лариса, почувствовавшая, что внушаемый муж начинает верить в

пришельцев, магию, заклятья, ворожбу, стала активно внедрять в его сознание мысль о собственных колдовских чарах. С полным правдоподобием она рассказывала всем, как в раннем детстве ее похитили из колясочки на балконе странные люди в скафандрах, и с тех пор она ощущает в себе возможности влиять на окружающих одной лишь силой мысли, часто вопреки собственному желанию.

Для Андрея, наблюдавшего частые превращения жены из ангела в дьяволицу, не составляло труда поверить в то, что он имеет дело с ведьмой. Сценарий назывался поначалу «Ведьма», впоследствии получил название «Жертвоприношение». Там была ведьма, помогающая исцелить душу героя, и в эту — домашнюю, он временами верил, как в добрую фею. Но чаще побаивался.

— Милый, — Лариса вошла в кабинет Андрея, обняла его, сидящего за столом в кресле, за шею. Он непроизвольно отстранился. Лариса присела на край стола. — Мне не хотелось вам многого рассказывать. Подумаете еще — бредни глупой бабы. Но сейчас, — она посмотрела на книгу, которую он читал (это был сборник сочинений Станислава Лема), — когда вы продвинулись по пути осознания сложности мироздания (она утром прочла предисловие к книге и знала много нужных слов), мне хотелось бы кое-что рассказать вам. Сядемте на тахту? У вас найдется закурить?

Устроившись на тахте с сигаретами и пепельницей, они задымили, обволакивая рассказ Ларисы загадочной дымкой.

— Так вот, дорогой. Вам, как художнику, впитывающему все подробности необычного, это надо знать, — Лариса сделала паузу, устремив голубые глаза в потолок. — Вы помните, как на съемках сгорела актриса Микаэла Дроздовская? Скажете «случайность»? Увы, нет. Она сильно обидела меня, и я была неосторожна, ругая ее мысленно и желая всяких бедствий.

— Хм-м… — Андрей прилег на разноцветные подушки, сшитые из лоскутов и старых галстуков тещей. — И что тут такого? Мы часто думаем про кого-нибудь: «Чтоб ты провалился!» Не видел, чтобы это пожелание исполнилось. Или посылаем ко всем чертям!

— Ах, вы все путаете! То вы, а то я. Помните, когда вас понес черный конь на «Рублеве»? Меня не было рядом. Но именно тогда я была горько оскорблена вашими отношениями с Ирмой. Вы хвалили ее и смотрели с таким подтекстом… вы хотели ее…

— Ирма отлично справилась с ролью.

— С которой могла справиться и я! Вы даже не подумали, как отказ снять меня в роли Дурочки мог обидеть? Сколько я тогда проплакала… Так вот — и черный жеребец, и ваше внезапное

желание вспрыгнуть на него, и застрявшая в стремени нога… Простите, простите меня, Андрей! Я и сама забываю, какими силами обладаю. Тогда я горько раскаивалась, но было уже поздно. Моя обида стала причиной вашего падения, — закончив страшное признание, она закрыла лицо руками.

— Да… странно… Но я же ездил на лошадях, и никогда не происходило подобного! Этот конь взвился, как черт!

— Именно! Как черт… Поверьте мне, Андрей, вам надо быть осторожней, — Лариса прилегла рядом, гладя волосы мужа. — Не надо обижать меня, ладно? Милый, ведь я всей душой предана вам… Если надо — под пулю встану. Но… Эти безотчетные желания защититься — они сильнее меня! Словно кто-то обороняет меня свыше.

Подобные разговоры стали частыми. Стоило случиться чему-то дурному в окружении Тарковских, и Лариса со слезами признавалась в том, что беда, обрушившаяся на кого-то, — расплата за конфликт с ней.

Позже, когда ее двоюродная племянница, работавшая на съемках «Зеркала», лишилась ног, попав под поезд, никому и доказывать не пришлось, что виной тому — проклятье Ларисы, ведь она давно была в ссоре с пострадавшей.

— Ну что я могу сделать? — печально восклицала Лариса, прижимаясь к груди мужа, словно ища защиты. — Мне самой страшно, но так бывает всегда! Я этого не хочу, но от меня ничего не зависит!

— Это чистая правда, — серьезно соглашался Андрей, — с тобой всяким прощелыгам лучше не связываться.

Он не шутил. Зароненное Ларисой зерно упало на благодатную почву: мнительный и доверчивый Тарковский поверил в россказни лживой супруги.

Андрей рассказал о способностях Ларисы Ольге Сурковой.

— Я все эти истории уже слышала. Трепещу и преклоняюсь! — иронично хмыкнула та.

— Нет-нет. Ты зря смеешься. Лариса может все. Я ее боюсь. Правда. Ей один сосед насолил и умер совершенно внезапно. И так всегда! Десятки совпадений не могут же быть! А я под ее защитой. Да она за меня в огонь бросится!

— Зачем в огонь? Если Лариса всё может, то что она с Ермашом и твоими врагами не разберется? — насмешничала Ольга.

— И все же… — хмурился Андрей, опасливо глянув на дверь: не услышала бы Лара.

Рассказывали, что когда Андрей заболел раком, то говорил о том, что это дело рук Ларисы Павловны: «Это она мне все

устроила». Если рак она ему и «не устроила», то, несомненно, подтолкнула к болезни, расшатав и без того слишком восприимчивую нервную систему до катастрофического состояния.

9

В период затянувшегося после «Рублева» простоя Тарковский решил обратиться к главе государства — Леониду Брежневу. Послание составляли вместе с Ольгой Сурковой, ставшей ближайшим доверенным лицом Андрея. Идея письма возникла после того, как Ольга прочла в коммунистическом «Юманите», что «Андрей Рублев» — фильм фильмов, как Библия — книга книг. И что фильм вошел в сотню лучших достижений мирового кинематографа. Такая оценка! И это в то время, когда «Рублева» на родине ругают за антигуманистические и русофобские настроения, а Тарковского травят, как врага!

— А вот еще журнал «Кайе дю синема» назвал «Рублева» лучшей картиной года. А Феллини, между прочим, занял четвертое место. Бергман — шестнадцатое! — Ольга потрясла газетами перед Андреем. — Это же мировая победа!

Андрей поморщился:

— Несусветная чушь! Выставлять оценки Феллини и Бергману… Просто глупо и неприлично.

— Французы отмечают патриотизм твоего фильма, его родство с лучшими русскими традициями! — не унималась Ольга. — Ты должен реагировать! И чем громче, тем лучше!

— Никаких заявлений иностранным журналистам я делать не буду. А наши мною не интересуются, — отрезал Андрей.

— Очень даже интересуются. Но Тарковский — запретная тема. «Рублев» — табу, к которому боятся близко подходить. Хорошо, если перекрыли воздух журналистам и критикам, метнемся прямо через их головы — напишем письмо Брежневу!

— Идея фикс.

— Да почему? Пусть он сам посмотрит фильм и разберется.

— Ничего себе — ОН посмотрит! И расстреляют меня, как пить дать.

— Теперь не стреляют.

— Посадят.

— Не посадят — ты слишком известный человек! И сам же утверждаешь, что снимал идейно выдержанный фильм, прославляющий любимую родину.

— Н-да… Теперь и сам не знаю… Не знаю, что там под всеми

слоями зарыто.

— Пойми же: у тебя не может быть ничего противоречащего любви к человечеству и мессианской устремленности к его совершенствованию!

В результате прений получилось письмо весьма лояльного характера:

«Уважаемый Леонид Ильич! Надеясь на Вашу искреннюю заботу о судьбах советского кино, я решил обратиться к Вам с просьбой помочь Вам разобраться в той трудной, даже мучительной ситуации, которая сложилась вокруг нашего фильма «Андрей Рублев'».

Вот уже три с половиной года эта картина не получает разрешения на выход на наши экраны. Причем за это время съемочная группа три раза переделывала некоторые части фильма — трижды Комитет по делам кинематографии подписывал акты о том, что фильм принят — и трижды эти акты аннулировал…»

Далее приводилась ссылка на то, что за это время, без ведома Тарковского, «Рублев» попал за границу и вызвал там самые уважительные и восхищенные отзывы в адрес советского искусства. И затем обязательно следовала жалоба на безработицу, связанную с запретом «Рублева»:

«…Между тем, не имея работы, я, соответственно, не имею средств к существованию, хотя у меня есть жена и ребенок».

Опыт обращения к главе государства Булгакова, Ахматовой говорил о том, что, по крайней мере, первое обращение к «палачу» имело отклик и изменило катастрофическую ситуацию авторов писем. Тарковскому ответа из высших инстанций не последовало. Скорее всего, письмо застряло в фильтрующих послания к генсеку инстанциях. Но если и попало, то вполне естественно предположить, что реакция Брежнева, лично взглянувшего на экран или узнавшего мнение доверенных лиц, была крайне негативной. Этот фильм у просоветских чиновников мог вызвать лишь глубокое отторжение своей инородностью, недоступностью для осмысления, а главное — ощущением беды, катастрофы. Гиблая Русь, даже просветленная лучом Троицы, отчетливо проецировалась не только на настоящий день, но и на дальнейшую судьбу России. Богооставленная земля — к такому выводу приходили многие, даже отметив вспышки духовности и чудеса Бориски и Рублева. А до финала мало кто из управленцев досматривал. Опытному глазу достаточно было «взглянуть» на экран, дабы почуять «запах чуждых веяний и очернительства истории великого народа». Храм, заметенный снегом, бессмысленные бойни, азартная и тупая жестокость,

неспособность к созидательному труду (даже колокол помогали отливать иностранцы) — все это совсем не было похоже на патриотическое возвеличивание российского духа. Странно, как мог Тарковский рассчитывать, что его фильм понравится генсеку и тот ринется на его защиту.

Заявки Тарковского на фильмы по-прежнему не принимались. Жила семья на заработки Анны Семеновны, горбившейся над стареньким «Зингером». Ларису, числившуюся в штате «Мосфильма», идея работы не грела. Однако она вскоре научилась находить деньги, об источниках не распространяясь. Это были займы «на бедность» под имя Тарковского и его грядущие гонорары. В результате возник огромный долг, который Тарковские так никому и не возвратили.

Усугубляла ситуацию обнаружившаяся задолженность в 1200 рублей в виде аванса от издательства «Искусство», который Тарковский взял под написание книги с известным киноведом Козловым. Но, не получив ни строчки в указанный в договоре срок, издательство потребовало вернуть аванс. Друзья режиссера всполошились в поисках средств. Двести рублей дали Сурковы. Огромную поддержку оказала критик Нея Марковна Зоркая — истовый поклонник фильмов Тарковского и защитник прав гонимых деятелей искусства. Исключенная из партии диссидентка сама жила скудно, но сумела получить в долг у Козинцева 600 рублей, а вдобавок отнесла в ломбард свою каракулевую шубу. Таким образом, погасив задолженность издательству, Тарковский смог перезаключить договор на книгу «Сопоставления». Теперь его соавтором на равных правах стала Ольга Суркова, сразу же отдавшая свою часть аванса нуждавшемуся Тарковскому.

Отношения с друзьями напоминали пейзаж после боя. Усилиями Ларисы все бывшие друзья, еще со времен учебы во ВГИКе, были разогнаны с самыми уничижительными характеристиками. Мнительному и доверчивому Андрею не составляло труда внушить, сколь завистливы и подлы его бывшие коллеги. Мать и сестра Тарковского новую жену Андрея явно не жаловали, да и она не оставалась в долгу, нашептывая мужу об их пренебрежительном отношении к сыну и брату. Андрей все больше отдалялся от родных.

Единственный раз в гости к Тарковским прибыл Высоцкий с Мариной Влади. Владимир, находившийся в «завязке», был тихим и послушным. Марина все время нежно держала его за руку. Андрей был мил. Намекнул Марине, что хотел бы ее снять в роли Матери в неком давно задуманном фильме о детстве под названием «Исповедь». Владимир, разумеется, пел. Но к песням

Высоцкого Андрей остался равнодушен, выказав лишь учтивый интерес, — для него гитарная романтика ушла вместе со студенческими посиделками, а деликатность Тарковскому вообще была не свойственна. Еще более мрачное впечатление на хозяина дома произвело чтение Владимиром собственных стихов к «Гамлету». Вежливая доброжелательность Ларисы Павловны как бы расставляла акценты на несопоставимости масштабов хозяина и гостя. Больше они не приходили.

Интересно, что сын поэта, боготворивший поэзию, совершенно не интересовался современными, полонившими умы советских людей, авторами. В круг его интересов не входил ни Высоцкий, ни Галич, ни Окуджава, ни Вознесенский, ни Ахмадулина. Он существовал как бы в своем пространстве, заполненном образами из кладовых собственной памяти, собственных размышлений. Может быть, твердо считая отца лучшим поэтом современности, ревностно относился к иным явлениям в этой сфере? Скорее всего, здесь действовал механизм отрицания, работавший по отношению к отечественному кино и советским режиссером, — фактически ко всему, что не имело прямого отношения к его миссии — созданию совершенно особых фильмов, не связанных с поверхностной шелухой бытия, а лишь с глубинными процессами духа. Отшельнический тип сознания, самодостаточность делали ненужной помехой различные виды взаимодействия с реальностью. Отсутствие интереса к социальным, политическим сферам, инфантильность в практических вопросах, неумение находить контакт с людьми — сегодня эти качества входят в характеристику, описывающую психическое расстройство под названием аутизм. Слабая степень аутизма при ярко выраженных способностях, возможно, гениальности — таков был бы диагноз современного психолога.

Глава 6
«Солярис». Любовь земная и космическая

1

Тарковского, не имевшего возможности пробиться к съемкам, одолевали замыслы — он мечтал об экранизации Достоевского, Гофмана и особенно фильме о своем детстве. Несколько раз подавал сценарий «Исповеди» (фильм впоследствии стал называться «Зеркало»), но получал отказы. Продержаться помогало чтение лекций на Высших режиссерских курсах. Он вдохновлялся, говоря о задачах художника как поводыря общества, о серьезности отношения к своему долгу…

В дилемме «спасения мира» через социальное переустройство либо путем духовного самосовершенствования человека, стоявшей перед гражданином СССР в 1970-е годы, Тарковский однозначно предпочитал второй путь. И в этом он был на передовой позиции, отводившей роль поводыря именно художнику, противопоставившему себя власти и обществу или пренебрегавшего ими и разорвавшему казавшиеся опасными связи с обыденным сознанием.

Внезапно прошла заявка Тарковского на экранизацию романа известного польского писателя Станислава Лема «Солярис», которую он сделал совместно с Фридрихом Горенштейном. Известие о том, что Тарковский будет снимать фантастику, удивило многих. Из России XV века перенестись в обстановку космической станции? Тем более что фантастика традиционно причислялась к жанру массовой литературы, ориентированной на привлечение зрителя. Среди фантастов Лем представлял серьезное философское крыло, что не лишало действие романа увлекательности и даже обнаруживало черты еще одного отвергаемого Тарковским жанра — готического романа.

«Среди звезд нас ждет неизвестное», — так сформулировал автор идею своего романа, написанного на пороге космической эры. Для Тарковского пространство звездного НЕВЕДОМОГО имело исходную, центральную точку на планете Земля, а точнее — в душе каждого, живущего на ней.

Сюжет романа интригует читателя: из космической станции, сотрудники которой давно пытаются наладить контакты с планетой Солярис, покрытой мыслящим Океаном, поступают странные сообщения. На станцию прибывает психолог Крис

Кельвин, чтобы разобраться в происходящих на ней загадочных событиях и либо продолжить наблюдения, либо, прекратив попытки установить связь с чужеродным миром, свернуть исследования.

Вначале ему кажется, что сотрудники, живущие на станции, сошли с ума. Здесь творится нечто совершенно непонятное, пугающее неведомым. Вскоре и сам Крис становится жертвой наваждения — к нему является его бывшая возлюбленная Хари, покончившая на Земле жизнь самоубийством. Оказывается, что пришельцы, возрожденные Океаном из подсознания людей, приходят и к его коллегам, воплощая их постыдные желания, воскрешая подавленное чувство вины. Не вынеся пытки угрызениями совести, один из них совершает самоубийство. Другие — на грани умопомешательства.

Крис пытается избавиться от Хари, но она трижды воскресает из мертвых, и каждая ее смерть отзывается в его душе новой болью. Даже узнав, что бывшая возлюбленная состоит из нейтрино, то есть является всего лишь фантомом человека, Крис не может сдержать проснувшиеся чувства сострадания и вины.

Те, кто не любил Тарковского, решили, что после неудачи с «Рублевым» он, наконец, сделал шаг в сторону зрительского кинематографа с увлекательной интригой, тайнами и мелодрамой. Он и сам, отправляя заявку на фильм, делал вид, что учел, мол, урок «Рублева», хочу исправиться.

«Зритель от нас ждет хорошего фильма научно-фантастического жанра… — пишет он в заявке. — Сюжет «Соляриса» острый, напряженный, полный неожиданных перипетий и захватывающих коллизий… Мы уверены, прежде всего, в том, что фильм будет иметь кассовый успех. Люди будущего представляют идеал нравственной чистоты, которому должны будут следовать наши потомки, чтобы достичь победы на пути совершенствования разума, чести и нравственности…»

Тарковский не слишком лукавил. В спорах с Кончаловским о зрительском признании он перегибал палку. На самом деле отлично знал, а на примере «Рублева» прочувствовал в полной мере, что фильм, оставшийся без зрителя, — невоплощенный фильм. Спрятанной в металлические бобины пленки, не попавшей на экран, как бы и не существует. Да, зрителя не стоит отпугивать «невнятным мычанием», но и развлекать его Тарковский не собирался. Серьезный разговор о серьезном, о самом главном не обязательно должен быть облачен в унылую форму дидактики.

Как ни старался Тарковский сделать заявку на фильм «проходной», он не мог изменить себя, перевоплотившись в

человека с иными творческими механизмами. Ему дано слышать шепот дождя, шелест травы, видеть таинственную перекличку миров в тенях на асфальте, подмечать и встраивать в кинообраз множество мелочей, глазу человека обычного не заметных. Острота сюжета отнюдь не отменяла для него поиски той терра инкогнита, той точки соприкосновения пластов мироздания, в которых происходит обмен высшими смыслами, не расшифровываемыми до конца. Всякое природное явление — огонь, вода, воздух, трава — у него не просто примета земной обыденности. Это послания высшего смысла. Дождь — не просто дождь, а сила, связывающая небо и землю, дающая земле жизнь. Толкований может быть много, Тарковский не отменил многозначность, игру смыслов.

Лему был выплачен гонорар за право экранизации романа, и режиссер вступил с ним в споры за право радикальных изменений. В романе все действие происходит на космической станции, в сценарии история начинается на Земле. Станислав Лем был категорически против этого и требовал соответствия его замыслу. Но Тарковский настаивал на своем. Он вообще не собирался, да попросту и не мог экранизировать чье-то произведение, как не получалось у него снимать по готовому сценарию. Его привлекала в лучшем случае работа «по мотивам», превращавшая литературную основу в собственное творение. В конце концов с Лемом удалось кое-как договориться о внедрении эпизодов «земного происхождения».

Актерский состав собрался самый блестящий: Солоницын, Банионис, Ярвет. На главную женскую роль Тарковский думал взять Маргариту Терехову, но вдруг появилась иная кандидатура — дочь Сергея Федоровича Бондарчука, Наталья. Главным художником фильма стал Михаил Ромадин, композитором — Эдуард Артемьев.

2

«Я всем приношу несчастье, в любви я чувствую себя скорее потрясенным, чем счастливым», — признался он Наталье Бондарчук после всего, что произошло с ними.

В момент съемок Андрею Тарковскому было 39 лет, Наталье Бондарчук — 21 год.

Романтическая девушка влюбилась в Тарковского еще на пробах. Мальчишеское строгое лицо почти 40-летнего режиссера, элегантные рубашки из набивной ткани, мастерски состроченные Анной Семеновной, пронизывающий, немного странный взгляд.

Он подавал реплики Наташе, стоящей в кругу яркого света.

— Не перебивайте меня. Я все-таки женщина! — возмущалась она, следуя сценарию.

— Да вы не женщина, и не человек. Поймите вы… — не совсем правильно выговаривая букву «л», безжалостно убеждал он. — Хари нет. Вы только ее повторение. Механическое повторение. Копия!.. Матрица!

— Но я становлюсь человеком, и чувствую я нисколько не меньше, чем вы… поверьте!

Он поверил. Наталья была утверждена на роль. Наталкивает на размышления несколько странный выбор актрисы. Очевидно, что она не полностью соответствовала образу, созданному воображением Андрея. Наталье пришлось делать сложный грим, и озвучивала ее другая актриса из-за несоответствия тембра голоса. Но Тарковский отверг Терехову и взял дочь Бондарчука. Внезапная вспышка мужской заинтересованности? Желание своеобразно «отомстить» обласканному почестями режиссеру, сняв в главной роли его дочь? Во всяком случае, он позже говорил Наташе, что вызвал своим «конъюнктурным» выбором недовольство коллег. В конъюнктуре и расчетливости Тарковского упрекнуть никак нельзя. Напротив, ему не хватало такта и умения лавировать среди «подводных камней» киномира. Но назначение на роль Хари дочери Бондарчука все же трудно объяснить лишь игрой случая.

Съемки начинались в весенней Ялте. Все бросились к морю. Тарковский был весел и неутомим в рассказах, шутил и радовался предстоящей работе после шестилетнего простоя. Но и присутствие глядевшей на него во все глаза девушки, предчувствие романа волновали его, подстегивая кураж.

— Иудино дерево цветет, — задумчиво сказал Андрей, остановившись у небольшого багряника, усыпанного сиреневыми цветами. — Вот на таком дереве повесился Иуда… Только тогда оно, наверно, не цвело.

И вдруг начал читать стихи:

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Нагой, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.

Кто-то из группы спросил:

— Это ваши стихи, Андрей Арсеньевич?

Тарковский засмеялся. И неожиданно серьезно ответил, глядя

прямо в глаза собеседнику:

— Если бы я мог писать такие стихи, я бы никогда не снимал. Это стихи Бориса Пастернака.

Осмотрев построенные декорации, он страдальчески поморщился.

— Это что за пионерлагерь!? — сдерживая ярость, прошипел испуганному директору. — Вы чем здесь все время занимались? На пляже с девочками загорали? Черт знает что!

— Мы доделаем… — послышалась робкая реплика.

— Доделаете?! Вот это картонное фуфло доделаете? — казалось, он готов начать драку и разнести вдребезги выгородки. Глянув на испуганную Наташу, Андрей внезапно успокоился. — Халтура. Снимать, пока все не обретет необходимый мне характер, не буду.

Наташа смотрела во все глаза на гневавшегося режиссера. Позже ей придется не раз столкнуться с его вспыльчивостью.

Андрей развернул газету:

— Послушайте лучше, что про нас в «Правде» пишут:

«Тарковский начал снимать свой новый фильм «Солярис». У мыса Кошки к небу устремились серебристые ракеты. Астронавты Донатас Банионис и Наталья Бондарчук готовы занять свои места. Их ждет Космос».

Вечером они сидели с Наташей у моря.

— Вот и начинается мой четвертый фильм. Останется снять три.

— Откуда такие подсчеты?

— Это пророчества. Особо точные. Их дал Пастернак. Дух Пастернака. Однажды я принимал участие в спиритическом сеансе. Удалось вызвать дух Пастернака и задать ему вопрос: «Сколько картин я поставлю?» — «Семь!» — был твердый ответ. «Так мало?» — спросил я. — «Семь, зато хороших!»

Наташа сдержала смех, уж очень серьезным выглядел Тарковский.

3

К лету была готова станция «Солярис» на «Мосфильме». Тарковский пошел значительно дальше обещанных Лему незначительных отступлений: Земля — исходный пункт всего, что происходит в фильме. Именно она — родина, источник человеческих страстей, высот и падений.

В фильме присутствует символ современной земной цивилизации — долгий проезд по лабиринтам автомагистралей,

снятый в Японии. В противовес индустриальному миру — мир живой природы, мирного человеческого бытия.

Крис заранее встречается с живым свидетелем тайн Океана — пилотом Бертоном, и понимает, сколь опасной может стать его командировка. Потому столь ностальгическое звучание приобретает его прощание с Землей.

Андрей нашел на реке Рузе место для первых кадров — емкого земного пролога к космической мистерии.

…Извивы подводных трав, осенние листья на медленной глади воды. Ноги человека, шагающего между огромных серебристых лопухов. Цокая копытами, промчался мимо расседланный конь. Дождь шумно обрушился на открытую террасу дачи.

Крис, покидающий планету, возможно навсегда, остро ощущает всю полноту бытия: шелест дождя, утренний голос птиц, сырую влажность сада, живой огонь костра, сутулость отцовской спины. Медленно запечатлеваются в его памяти мелочи отчего дома, хранившего всю его жизнь: фотографии, салфеточки, книги, раковины, камни — спутники земного бытия.

Триумф «Космической одиссеи» Стенли Кубрика, как бы обозначивший эталон стилистики космической темы, толкнул Тарковского на путь отрицания уже утвердившихся приемов. Никакого привкуса бутафории, искусственности, никаких прямых толкований происходящего. Тарковский привык изъясняться шифровками. Счастливой встречей для него на этом пути стало знакомство с композитором Эдуардом Артемьевым, экспериментирующим в области электронной музыки. После первой беседы с потрясшим его воображение человеком Эдуард охотно пошел за ним. Оставив обычную киномузыку, композитор взял в свои руки всю шумовую партитуру картины, вобравшую музыку жизни. Естественные шумы, специально обработав, Артемьев соединил с вариациями электронного звучания. В контекст музыкального оформления были включены разнообразные шумы, звуки, переосмысленные Артемьевым фрагменты произведений Баха.

Пятнадцать разных шумов океана записаны им для разных эпизодов. Не столько визуальная картина Океана за иллюминатором (разработанная специально в лаборатории), сколько особый, пульсирующий звук обозначает постоянное присутствие НЕВЕДОМОГО за стенами станции. Океан, станция, Земля — три реальности, соприкасающиеся во многом благодаря сложнейшей звуковой партитуре, разработанной Артемьевым.

Основное действие фильма происходит на космической станции. Тарковский старается как можно дальше отойти от

стилистики «инопланетного» интерьера. В декорациях прекрасного художника Михаила Ромадина нет даже намека на бутафорию. Тарковский настоял, чтобы в комнате Гибаряна появился старинный армянский ковер ручной работы. И возникла эта парадоксальная в космосе Библиотека: антикварная мебель, свечи в бронзовых подсвечниках, картины Брейгеля, посмертная маска Пушкина, фолианты старинных книг, фарфоровый китайский дракон — тепло земной культуры.

Люди, живущие на станции, стремились воссоздать земную атмосферу. Библиотека — воспроизведение земного уюта. Детали обстановки Тарковский подбирает сам: фарфорового Будду, кресло-качалку — приметы дома. И тем острее воспринимается свободное парение привычных предметов и людей. Мгновение чуда и напоминание, что настоящий дом невероятно далек.

Детали технической обстановки неумолимо старились художниками. Тарковский добивался того, чтобы обветшание, заброшенность бесперспективной, давно устаревшей станции сразу бросалась в глаза. В сущности, он добивался веры зрителя в реальность происходящего. Финальный кадр — удаляющийся в беспредельности Океана крошечный островок земной памяти — дом, отец и Крис, стоящий перед ним на коленях, — врезался прямо в сердца смотревших фильм и неизменно вызывал аплодисменты.

Тарковский, всю жизнь мучимый ностальгией по деревенскому детству, не мог не затронуть этот образный ряд, олицетворяющий гармонию человеческого бытия. Его герои через катастрофы стремятся не к покою, а к гармонии. Контакт с Океаном нельзя найти, не обладая чистой совестью, загрязнив ее тайными помыслами и грехами. Любимая женщина, умершая на Земле, возвращается к Крису, дабы дать ему возможность понять, что основа основ космических законов — соблюдение нравственных норм. Он поступает по совести, пережив двойную гибель и воскрешения Хари, он не хочет больше уничтожать ее, даже зная о ее нейтринном составе. Хари с ее любовью и стремлением очеловечиться пробуждает в нем чувство ответной любви, острое ощущение вины. Потрясает сцена, в которой Хари, испытывающая необоримую потребность быть рядом с Крисом, разрывает запертую металлическую дверь комнаты. Смертельно раненная, она вновь возвращается к жизни. Раны затягиваются прямо на глазах, и Хари, виновато улыбаясь, снова следует за Крисом. Хари учится спасительной горечи любви, страданию и состраданию, увлекая за собой Криса.

— Я уже человек, и я люблю тебя! — молит она его. — Я

научилась любить!

Коллеги отводят глаза — эта любовь Криса к фантому, заранее обреченная на страдания, должна быть уничтожена. Финал для Криса в этой истории один — умопомешательство и самоубийство.

Идя навстречу доводам уже переживших схожие ситуации коллег, Крис соглашается подвергнуться эксперименту — мощное излучение транслирует его душевное состояние Океану.

Океан отозвался на память сердца Криса, на горечь его ностальгии, в которых навсегда закодированы и погибшая любимая, и вина, и искупление. Навсегда с ним родной дом и родная земля — ее запахи, звуки. Хари исчезает со станции, уничтожив себя аннигиляцией.

Во время съемок фильма Тарковский говорил своей героине:

— Ты только сиди… и ничего не говори…

Настраивая Наталью на долгие планы, Андрей нашептывал, как заговор:

— Не играй, не играй, живи, дыши!

И обращался к присутствующим на площадке:

— Посмотрите, как она прекрасна, это же ангел!

«Андрей вообще очень любил на меня смотреть, — вспоминает Наталья. — Я для него была подобием картины, он постоянно решал, куда еще положить мазок, чтобы довести образ до совершенства. Изучал меня, чтобы понять, какой должна быть героиня «Соляриса»».

Наташе пришлось долго делать грим, с ней много возились осветители, чтобы добиться необходимого режиссеру образа. Совсем по-другому Тарковский работал с Солоницыным, доводя его до крайнего перевозбуждения, физического переутомления. Часто отчитывал его, сознательно унижая, что для Анатолия, обожавшего Тарковского, было невыносимым.

— Как ты идешь? Ты что, на олимпиаде? Тебя тренер перекормил гормонами? Ты старый, измученный, находящийся на грани отчаяния человек, глубоко ушедший в свой мучительный внутренний мир. И вообще, Толь, нельзя ли поталантливее?

И только когда у Анатолия появлялись слезы на глазах, Тарковский начинал снимать.

Хотя он никогда не садился перед играющим актером, находясь с ним в непосредственной близости, методы «разогрева» актера, практиковавшиеся некоторыми режиссерами, были не слишком деликатны и даже жестоки. Актер для Тарковского — лишь материал, и он добивался нужного результата любым путем, не щадя ни себя, ни других участников процесса создания фильма. А угодить Тарковскому было непросто — он полностью

отрицал традиционные краски в построении образа: требовал от актеров нечеткого произношения, алогичных смысловых акцентов в тексте, полного отсутствия некой демонстративности в кадре.

Пленки «Кодак» группе выдали в обрез. Оператору Вадиму Юсову пришлось весь фильм снимать без дублей. Единственный кадр, готовый для монтажа, снимался в конце смены, когда все были уже в изнеможении и еле ворочали языком. Необходимый эффект естественности был достигнут.

4

Однажды Тарковский сказал Наталье:

— Ты знаешь, многие перестали со мной здороваться. За то, что я утвердил на главную роль дочь Бондарчука и ставленницу Герасимова… Перестань так смотреть на меня, Наташа. Это раньше за родственные связи расстреливали. Детей заставляли отказываться от родителей. А знаешь, — неожиданно перешел он на другую тему, — у меня такое чувство, будто я тебя родил. Нет, не как актрису, а как человека. Может, в какой-то другой жизни так оно и было.

— Разве человек живет не один раз?

— А это уж кто как хочет и может.

«Он почему-то допустил меня до себя. И я почувствовала, что это бесконечно близкий мне по духу человек».

Идея Тарковского о том, что нельзя хорошо снять актрису, если у режиссера с ней нет романа, реализовалась и в случае с Наташей. Роман завязался нешуточный.

Снимали сцену, когда Хари хочет убить себя, выпив жидкий кислород.

Тарковский требовал тщательной работы гримера и полного послушания от актрисы.

— Понимаешь, что такое выпить жидкий кислород? Да у нее даже нутра нет! Она не в состоянии говорить — все сожжено!

Когда они оказались вдвоем в пустой квартире Андрея, Наташа молчала и держалась за шею.

— Что случилось? Ты простудилась?

— Я… — просипела она… — я не могу… говорить… Все сожжено!

— Глупости, в пузырьке, что ты выпила, была обычная вода.

— Но я не могу… — крупные слезы покатились из ее глаз. — Я не могу жить без тебя…

— Прекрати сипеть, а то мне кажется, что я тебя душил…

— Лучше задуши меня… — она без сил опустилась на тахту,

как несколько часов назад лежала в декорациях станции медленно оттаивающая и оживающая Хари. — Я научилась любить тебя. И я не смогу жить без этого чувства. Мне снится, что я, как Хари, везде появляюсь рядом с тобой.

«Для меня, так же как для многих его любимых актеров, Тарковский был центром мироздания. Прикажи он броситься в огонь — бросилась бы не раздумывая. Но в мир Тарковского я вписывалась как что-то идеальное, неземное, поэтому долгое время ни о какой физической связи между нами не было и речи…»

— Ты моя женщина, — сказал Тарковский, — а это значит… Это значит, что я тебя люблю. Не думай, что я ничего не вижу, не понимаю, как ты относишься ко мне. Настоящая любовь не бывает безответной.

— Я знаю, так часто происходит между актрисой и режиссером: работая вместе, они начинают узнавать друг друга и возникают чувства. «Одинакового моря рыбы», — писала Марина Цветаева.

— Это нормально. Если режиссер не будет любить свою главную героиню, то у него не получится снять фильм про любовь, и не про любовь тоже не получится.

— Я решила, если могу подарить тебе кусочек счастья, с головой в любовь брошусь.

«Мы жили одним днем, не загадывали, что с нами будет дальше…

Когда мы с ним разговаривали, это всегда было о чем-то очень важном, божественном.

— Ах, этот мир создан не для меня, он гораздо хуже, чем я, — вздыхала я.

— Нет, неправда, он лучше! Все здесь устроено прекрасно и мудро, это мы нехороши, порой очень-очень нехороши. Но нам дано усовершенствовать себя и мир, только начинать надо всегда с самого себя, — возражал Андрей».

Наконец, сближение произошло.

— Боже, Боже… что же нам теперь делать? — всхлипывала Наташа на его плече.

— Это здорово, что мы так удивительно подходим друг другу… — Андрей сел, закурил.

— Ты правда могла бы спать со мной всегда? Всю жизнь — в одной постели?

— Самое прекрасное, что можно вообразить…

— Поклянись.

— Чем? Хочешь, всей своей человеческой кровью?

— Тогда послушай… Дурацкое признание… Но… Знаешь, я

ведь как-то до сих пор побаивался женщин. Особенно в своей постели.

— А как же две жены и увлечения… — напомнила Наташа.

— Да я все время рискую, рискую в поиске своей женщины. Иду через страх, через подавление своей неуверенности. И надеюсь, что встречу настоящую. Теперь ясно — это ты.

— Что же мы будем делать? Мой верный Коля Бурляев страдать будет… Ты женат, — глаза Наташи, устремленные на возлюбленного, наполнялись слезами.

Он грыз ногти, принимая важное решение. Думал долго, потом навис над ее мокрым лицом, ответил коротко, без колебаний:

— Разведусь!

5

Настал момент, когда об этом решении должна была узнать Лариса.

В квартире мирно пахло ужином, в кроватке тихо спал Тяпа, и лишь из дальней комнаты доносилось стрекотание швейной машинки. (Ольга Суркова к тому времени развелась с Сергеем и вернулась к родителям.) На Ларисе был нежно-голубой стеганый халат, волосы собраны в жалкий пучок. В распахнутых, каких-то голых, беззащитных без туши глазах — испуг.

— Что-то случилось? Не молчите, умоляю, я чувствую — случилось!

Они прошли в кабинет-спальню, Андрей опустился в кресло и поник в нем.

— Устал. Очень устал, — ему вдруг стало жаль эту преданную женщину, весь уют дома, созданный ею.

— Может, сперва покушаете, Андрюшенька? Соляночка, как в «Национале».

— Лариса, сядьте. Не хочу кружить вокруг да около, — он вскочил и заметался по комнате, беря в руки то книгу, то тетрадь. Остановился, поднял глаза:

— Мы с Наташей Бондарчук решили пожениться. Простите меня, Лариса Павловна, но нам придется расторгнуть брак.

— Что-о-о? — голубые глаза закатились, женщина без чувств рухнула на одеяла. Она классически умела устраивать истерики. Многие даже считали, что в фильме «Жертвоприношение» Тарковский использовал опыт Ларисиных скандалов. Сыграв глубокий обморок, она перешла к действенной программе: были крики, сердечные капли, разбуженный дом, швыряние кольца,

проклятья… Но едва заметив, что Андрей собирается уйти, Лариса застыла в позе Медеи, принявшей трагическое решение. Ее голос мог бы охватить последние ряды огромного зрительного зала. И у всех — по спине мурашки!

— Уходите, к кому хотите. Но запомните, вы больше никогда не увидите сына!

Более сильного удара Андрею нанести было нельзя.

На следующий день на съемочной площадке его встретили смеющиеся глаза Наташи.

— Мы сегодня репетируем эпизод, когда Хари прорывает дверь. Представь, иду я в разодранном платье и кровавых ранениях по коридору «Мосфильма». Клюквенный сок стекает по рукам и платью очень натурально. А навстречу мне… вообрази только: в белом кителе, весь в орденах, идет Сталин! Он опешил и уставился на меня. Истекающая кровью, растерзанная, я, видимо, олицетворяла жертву террора.

— Это был Закариадзе, играющий Сталина в фильме «Освобождение».

Даже не улыбнувшись, Андрей задумчиво смотрел на истерзанную Хари. Предстоял сложный эпизод. Актриса должна быть на высоте. Раз так… Одно уж к одному.

— Наташа, пойдем покурим.

Они вышли на лестничную площадку с переполненной урной и клубами дыма. Он поймал ее руку, «окровавленную» клюквенным соком, поцеловал. Держал долго, не отпуская и не поднимая глаз.

— Девочка моя, я люблю тебя, я готов прожить с тобой всю свою жизнь… Но я не могу второй раз предать сына. Лариса сказала, что, если мы разведемся, она навсегда лишит меня Тяпы.

Наталья долго смотрела, как бы ощущая медленное падение с высоты. Падение почти осуществившегося чуда в умертвляющую ледяную безнадежность.

— Я понимаю, а как же… Понимаю, — пробормотала, загасила сигарету и ушла в павильон.

Сцена была снята прекрасно. Хорошо прошли и последующие съемки. Эпизод добровольной аннигиляции Хари — ее бесповоротного ухода из жизни Криса, Тарковский снимал, смахивая слезы.

А когда выяснилось, что материал отснят без брака и роль Хари завершена до этапа озвучивания (озвучивала Хари другая актриса), Наташа пыталась уйти из жизни. «…С горечью и стыдом вспоминаю, как когда-то хотела уйти из жизни… В висках стучало: жизнь без Тарковского мне не нужна. Но как быть? Я

замужем, и он не свободен. Голова затуманилась, мысли путались. Вошла в ванную. Едва сознавая, что делаю, схватила опасную бритву и полоснула ею по венам…»

Самоубийство не удалось — Наташа вернулась к жизни, и семья сумела скрыть неприятный эпизод.

Тарковский объяснил Ларисе, что у них все остается по-прежнему. Наташа отступила.

Лариса не была наивна, она знала, что женщины, предвкушающие близость свадебного марша, редко сдаются без сопротивления. А потому пригласила Наташу в кафе, сказав, что должна передать от Андрея нечто чрезвычайно важное. Выглядела как заботливая, любящая мать.

— Наташенька, да у тебя вся жизнь впереди. И муж — Коля Бурляев — такой милый, заботливый человек. Не важно, что брак гражданский! А как он талантлив! Понимаю, ты увлеклась Андреем. Так случалось со всеми, кого он снимал. Посмотри-ка на меня — попалась! И сколько потом слез пролила… Надежности в нем нет — вот самое страшное. Каждый день живу как на вулкане.

Наташа теребила салфетку и думала, что зря встретилась с этой женщиной с лживыми глазами под хлопающими ресницами в комках синей туши.

— Он что-то хотел мне передать?

— Андрей Арсеньевич болен, но я научилась справляться с этой его ужасной болезнью. Раньше запои случались довольно часто.

— У Андрея?! — не верила своим ушам Наташа.

— Увы, он очень больной человек. И вообще, Андрей не такой, каким тебе кажется. Это очень тяжелый человек. Увлекается женщинами, может запить, загулять на неделю. Не так давно я узнала, что моя подруга беременна, — Лариса с трагическим лицом затянулась сигаретой. — Беременна от Андрея! Что мне оставалось делать? Я оплатила аборт этой дурочке… Да, несладко мне приходится. Но я его за всё прощаю, это мой крест. Мое жизненное обязательство перед великим человеком. Я обязана спасать его ради того, чтобы он мог снимать фильмы. Для истории, для вечности.

Лариса роняла слезы с давно отработанным умением не испортить макияж:

— Девочка, он не для тебя! Ты такого не вынесешь.

«За окном шел мокрый снег.

— Я всем приношу несчастье, — тихо сказал Андрей, — и тебе!» — вспоминает Наталья Бондарчук и добавляет: «За этими словами была безысходная боль и ответственность за людей, которые верили и шли за ним и натолкнулись на мрачное непонимание Госкино».

От Тарковского потребовали более 30 поправок к фильму и выпустили «Солярис» на экран лишь через полгода.

Премьера состоялась в мае, в зале «Мосфильма», а затем и в Доме кино.

На один из просмотров пришел Сергей Федорович Бондарчук и после, под впечатлением от фильма и по просьбе Наташи, подошел поздравить Тарковского.

Двадцатилетняя Наташа, так радовавшаяся сближению дорогих ей людей, выпалила:

— Вам надо вместе снимать «Униженных и оскорбленных» Достоевского!

Опешивший Бондарчук закивал головой, а Тарковский сказал:

— Можно и не по роману, интересно было бы снять фильм о самом Достоевском.

Увы, этим двум столь разным режиссерам не суждено было прийти к сотворчеству, а внутреннее взаимное отторжение будет лишь усиливаться во многом благодаря мнительности Андрея, подозревавшего коллег по цеху в зависти и злокозненности, отчасти из-за несовместимости творческих позиций и личной, вполне обоснованной антипатии Бондарчука к соблазнителю своей дочери.

Новая работа Тарковского собирала полные залы. Зрители в первую очередь восприняли «Солярис» как фильм о бессмертии и любви, о любви, царящей в космосе. Как фильм о вечных вопросах. Главный герой Крис Кельвин после всех душевных испытаний размышляет: «А может быть, мы вообще здесь для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви?!»

В прессе появились одобрительные рецензии и отклики зрителей:

«Солярис — это испытание любовью. Любовь — это испытание на человечность. Благодаря любви мы становимся людьми. Без сочувствия и без любви мы не люди. Только любовь делает человека Человеком!»

«Любовь — это чувство, которое можно переживать, но объяснить нельзя. Объяснить можно понятие. А любишь то, что можно потерять: себя, женщину, Родину. Вначале Крис отвергает любовь, боится любви. Потому что любовь — это наша совесть.

Хари — незасыпающая совесть. Благодаря Хари Крис понимает, что любовь важнее науки, любовь превыше всего!» — писали зрители о фильме, пересматривая его по нескольку раз».

«Вселенная — это женщина, это Хари! Хари — это вечная женственность! О такой женщине мечтает почти каждый мужчина. Это воплощение мечты мужчины об идеальной женщине…»

— Вот, читай, что у нас получилось, — положила перед Андреем газеты с рецензиями Наташа Бондарчук. — Моя Хари — идеал каждого мужчины.

Андрей виновато опустил глаза и перевел разговор на другое:

— В Канны мы поедем с сопровождающими. Ты в курсе?

— А как же! — усмехнувшись, она отвернулась. Фильм оказался для нее тяжким испытанием.

7

В мае 1972 года «Солярис» был отправлен для участия в конкурсном показе Каннского фестиваля.

Мало кто сомневался, что этот фильм — претендент на главный приз. Тарковский с Донатасом Банионисом и Наташей Бондарчук присутствовали на показе. Фильм был принят восторженно. Финальный кадр — стоящий на коленях перед отцом Крис — был встречен бурными аплодисментами. Затем камера начала подниматься выше и выше, и вместе с этим дом Криса все уменьшался, превращаясь в точку на крошечном островке — очередной фантом «Соляриса».

Фильм получил не Золотую пальмовую ветвь, а специальный приз жюри, экуменический приз и снова весьма престижную награду ФИПРЕССИ. Но Андрей, рассчитывавший на первый приз с прилагающейся к нему денежной премией, был подавлен и обижен, как ребенок.

— Я же понимаю — это все интриги! Завистники не могут успокоиться. Не хочу тыкать пальцем в конкретные лица. Но в участии здесь известных мне сил не сомневаюсь, — говорил он на ужине в ресторане. И выразительно смотрел на Наташу.

— Ты… Ты имеешь в виду моего отца? Он был в жюри, но вредить фильму, в котором главную роль играла его дочь, не стал бы.

— Ты плохо знаешь людей. Можно пожертвовать и дочерью, чтобы помешать такой твари, как Тарковский, — он отшвырнул нож, который нервно крутил в руках, и выскочил из-за стола. За время общения с Андреем Наташа поняла, что его мнительность

иногда принимает формы мании преследования. Ему мерещились плетущиеся вокруг него заговоры, в каждой неудаче он видел злой умысел близких людей. Позже Наталья напишет: «Не знаю, смогла бы я жить с Тарковским. С Колей Бурляевым мы мирно прожили 18 лет, во многом объединенные преклонением перед Тарковским. Преклонение издали — наиболее подходящее состояние для любого фаната Тарковского. Людям же из его окружения часто приходилось вспоминать японскую поговорку: «Гений — это беда для близких»».

В аэропорту Андрей с Наташей немного задержались и встретили в салоне самолета взбешенных сопровождающих.

— Они думали, что вы останетесь, — шепнул послушно сидевший на месте Банионис.

— Как это останусь!? — возмутился Андрей. — Абсурд! Я не смог бы ни жить, ни работать здесь. Только на родине, — он отвернулся к окошку, и долго на его лице еще оставалось брезгливое выражение, относившееся ко всем изменникам, променявшим родную землю на «западный рай».

«Солярис» закупили многие страны. На премьерный показ в Италии, которую Андрей очень любил, они были отправлены с Наташей и Донатасом Банионисом.

В Риме они попали на просмотр новой картины Феллини «Амаркорд», проходивший в полупустом зальчике. Тарковский громко восхищался, делал замечания, словно сам создал этот шедевр:

— Вот так никогда нельзя резать кадр! — кричал он. — Что он делает? Он же режет сам себя!

На следующий день Феллини пригласил русских гостей к себе в офис.

Принял Тарковского просто и тепло, рассказывал о замыслах нового фильма «Казанова».

— Я смотрел твой фильм, Андрей, не до конца, но ведь он очень длинный. Но то, что я видел, — это гениально.

— Длинный фильм? — возмутился Тарковский. — А у тебя что, много коротких фильмов? Но я смотрел их все до финального кадра.

— Не переживай, я знаю, ты и я — мы гении! — улыбнулся Феллини. — Вы, русские, вообще гениальный народ. Как вы ухитряетесь снимать свои фильмы. О чем? У вас же ни о чем нельзя снимать! Я бы не снял у вас ни одной своей картины. Потому что все мои картины о проститутках. И потом — я же человек несерьезный. Режиссер ведь должен быть немного ребенком. Ты очень озабочен поисками истины. Но ты тоже — ребенок!

— Ну, нет! Кино — штука слишком важная, чтобы относиться к ней как к игрушке. Для меня во всяком случае.

— А знаешь, что я тебе сейчас скажу? — во взгляде Феллини скользнуло сомнение: стоит ли говорить? — Скажу, что твоя детскость состоит в глубочайшей и, по-моему, наивной вере в абсолютную силу искусства. Так можно взвалить на себя мессианскую роль.

— Я и стремлюсь стать проповедником, да мне затыкают рот. А если мои фильмы и попадают на экран, то их мало кто понимает.

— Совсем необязательно работы большого художника должны приниматься всеми и приниматься однозначно. Сколько камней летело в мою сторону!

— А почему ты перестал снимать профессиональных актеров?

— Дорого, и потом, звезды получают права диктовать тебе такие условия!

— Даже тебе?

— Всем! Они получили права контролировать абсолютно все, даже сколько и каких планов я имею право снимать. И за все плати!

— Деньги, деньги! Проклятый капитализм! — в голосе Тарковского не было иронии.

— Трудно сейчас работать. Продюсеры не раскошеливаются на «большое кино». Им подавай кассовые фильмы. Прокатчики ведь горят на моих шедеврах. Трудно, брат, но мы с тобой, конечно же, гении!

Андрей встретился в Доме кино с Колей Бурляевым. Поздоровался мимоходом, словно не было ни «Иванова детства», ни «Андрея Рублева».

Николай бросился к обожаемому режиссеру и заманил к себе. Он был дома один и очень хотел посмотреть на новейшем чуде — «видаке» — «Солярис» вместе с Андреем.

— Знаешь, у тебя Наташа получилась какая-то, в самом деле, неземная, нейтринная. Думаю, лучше, чем ты, ее никто в кино не снимет!

— У нее впереди большая карьера, — Тарковский ерзал в кресле, ища предлог улизнуть. Сентиментальные восторги по поводу фильма, особенно в устах обманутого мужа, действовали на него мучительно.

— Вот это — самый сильный эпизод у Наташи! Ты это виртуозно построил! — в глазах Николая блестели слезы. — Когда Хари прорывается сквозь металлическую дверь к своему возлюбленному. Вряд ли кого-то это может не потрясти!

— Многие считают, что «Солярис» — фильм о любви, —

Тарковский усмехнулся. Ему очень хотелось сейчас покончить с этим сюсюканьем вокруг «любви». — Увы, мелодрама не мой жанр. Что я могу сказать женщине? «Кто тебя отвязал? Иди, ляг на место!»

8

В 1974 году Тарковский записывает в дневнике: *«В чем органика женщины: в подчинении, в унижении во имя любви!»*

В интервью журналистке Ирене Бресна Тарковский высказался еще более определенно: *«Женщина не имеет своего внутреннего мира и не должна его иметь. Ее внутренний мир должен полностью раствориться во внутреннем мире мужчины»*. Ирена приводит знаменательный диалог с Андреем:

— Мне кажется, что вы требовали от женщины то, к чему сами были неспособны. Вы не способны любить.

Он пощипал усы:

— Думаю, отчасти приговор верный. Любовь… Мне трудно дается это чувство, в той полноте, какую имеете в виду вы. Любовь предполагает самопожертвование ради другого человека, да? Мне очень трудно любить, так как очень трудно пожертвовать собой… Впрочем, в любви я чувствую себя скорее потрясенным, чем счастливым».

Будучи по натуре большим любителем женского пола, он, в сущности, не понимал женщин, побаивался их. Причина — неуверенность в себе… Лишь от рабски преданной женщины не исходила опасность. Но таковые «звери» в киношных джунглях не водились. Преданность Андрею могла быть лишь эпизодом, прелюдией к предложению руки и сердца. Как же не подозревать всех представительниц прекрасного пола в корысти и желании заполучить знаменитого мужа? А чуть ли не нищий Тарковский, шумно прославившийся в свои 40 лет, бессменный лауреат Каннского кинофестиваля, видимо, представлял завидную партию.

Увы, он был сложным человеком, трудным в общении, какие бы отношения ни связывали его с теми, кто оказывался рядом. Кроме того, понятия «семья» и «любовь» для него не были равнозначными. Имея надежную спутницу жизни, ребенка, Андрей Тарковский оставлял за собой право быть выше семьи — во имя провозглашенного принципа «творчество режиссера требует близости с актрисой». Собственную свободу он не ограничивал и во многих других случаях, к съемкам отношения не имеющих.

Сам Андрей Тарковский так написал о себе в дневнике: *«Я не святой и не ангел. Я эгоист, который больше всего на свете боится страданий тех, кого любит»!* И здесь явное противоречие. Не мог же он не замечать, что при всем своем желании избежать переживаний близких причиняет им боль. Так где же правда: боится ранить или попросту считает измены правом своей личности, ограничений не терпящей?

Первый брошенный сын, едва не оставленный второй… Если бы не усилия Ларисы удержать мужа, Тарковский вторично совершил бы ошибку, за которую никак не мог до конца простить отца. И кто знает, не удерживала ли мертвая хватка Ларисы блудного мужа от множества подобных ошибок?

Ирма Рауш-Тарковская признается, что семилетний Арсений пережил их развод тяжело, как любой ребенок. От обиды она совершила ошибку, которую удалось избежать Марии Ивановне. Женившись на Ларисе, Андрей просил Ирму разрешить Арсению приходить к нему в дом, но Ирма запретила мальчику всякие контакты с отцом. «Когда он подрастет — сам решит», — думала она. Ей слишком хорошо запомнилось выражение лица Андрея, с которым он приходил в дом к своему отцу. Вероятно, оно появилось в детстве, да так и осталось: застывший страх брошенности, ненужности, недолюбленности и… потаенное желание доказать свою значимость, свое право на внимание и любовь «лучшего поэта современности». А также — незаживающая рана обиды. В результате ни теплых отношений, ни мужской дружбы между отцом и сыном не возникло. Получилось, что Андрей с сыном Арсением почти не общался. Приходить в дом к Ирме, как он сам говорил, ему было тяжело. Кончилось тем, что вмешалась Мария Ивановна — просто взяла Арсения за руку и привела к отцу. Правда, Арсений к тому времени уже учился в старших классах. Отношения с отцом сложились непростые, как когда-то у самого Андрея с Арсением Александровичем, несмотря на то что они очень друг друга любили. Любили… Правомерно предположить, что «любовь» была для Тарковского понятием умозрительным, плодом ума, а не чувства.

— Оль, — виновато признавался он Сурковой, — дети — это ужасно… Семья… Они делают тебя уязвимым, беззащитным. Ужасно. Это так страшно и ничего не сделаешь, а? Правда? Как будто тебя сковали по рукам и ногам — вот что это такое… Окружают!.. Караул! Ужас! Ха-ха…

Короткий нервный смешок как бы придавал высказыванию юмористический оттенок. Но это был крик души, не способной к сильным родительским чувствам.

Не испытывал Тарковский теплых чувств и к коллегам по режиссерскому цеху. Одних он считал продажными, других бездарными. Он резко критиковал самые известные фильмы тех лет: «Июльский дождь», «Дневные звезды», позже «Скверный анекдот» Алова и Наумова. О Таланкине и Хуциеве говорил резко, видел в них людей с несправедливым взглядом на общество, не поддерживающих советские принципы и идеалы. «Я воодушевлен самыми высокими и чистыми мыслями, а меня бьют по шее. Им бы бить тех, у кого карманы полны кукишей», — часто повторял он, заметив знаки поощрения — премии или звания у тех, кто был явно не столь «идейно выдержанным».

Правда, мнение Тарковского о режиссерах иногда менялось. Если в год выхода на экраны он вовсю громил «В огне брода нет», то позже сблизился с Панфиловым. Только на Западе обнаружилось серьезное отношение Тарковского к Иоселиани, которого он просто не замечал. Высоко оценил Андрей вышедший тогда «Одинокий голос» Сокурова (иных его картин он не видел). Однако именно Сокуров считал Тарковского своим учителем.

Так называемое советское искусство даже в лучших образцах было чуждо Андрею Арсеньевичу. Вознесенский, Евтушенко, Любимов, Высоцкий — кумиры тогдашней прогрессивной общественности, оставляли его равнодушным: «Слишком публицистично и политизировано, а значит — не глубоко».

Но были среди неинтересных Тарковскому режиссеров и открытые враги, каковых определяла его излишняя мнительность. Самые жестокие подозрения в «деле «Рублева»» падали на Сергея Герасимова.

— Вы что, не понимаете, что за всем происшедшим стоял Герасимов? — втолковывал он Суркову. — Это настоящий Сальери. Он же умен и в глубине души знает, что бездарен. Поэтому полон ненависти. Главное в Герасимове — жажда власти. Для нее он, улыбаясь и произнося высокие слова, вытопчет все вокруг себя.

— Его антипатию можно отчасти понять, — согласился Сурков. — Ты ж ему со своим «Ивановым детством» дорогу перебежал. Тогда его фильм «Люди и звери» был выставлен на конкурс Венецианского фестиваля. А твой «Иван» шел вне конкурса и все равно отхватил Льва!

— А Бондарчук? Это он зарубил «Солярис» в Каннах. Специально явился в жюри.

— Так ведь ажиотаж вокруг «Рублева» испортил отчасти триумфальное явление «Войны и мира». Да еще ты с его дочерью шашни крутил. Наверняка обещал жениться.

— Как же мне бросить такую жену? — он задумался и

отрубил: — Никак невозможно.

— Конечно, сын маленький — это серьезно.

— Да не в том дело! Лариса Павловна большой силой наделена. Не улыбайтесь. Она обещала на моих врагов заклятье наслать, — серьезно сообщил Андрей.

— Это уж как-то… — заулыбался Сурков. — Как-то, право, смешно.

— И нашлет, вот посмотрите! Она за меня кому угодно горло перегрызет!

Ощущение защищенности, которое находчивая и боевитая Лариса обеспечивала амбициозному, но на деле не слишком жизнеспособному мужу, поддерживало его.

— Вы знаете, что случилось? — рассказывал он дома после возвращения с очередного похода в ЦДЛ. — Нет, это невероятно! Мы стояли с Ларочкой на стоянке такси — как всегда очередь — и какой-то наглец… негодяй такой, хам, вы представляете? Появился неожиданно и хотел схватить нашу машину. Я, конечно, рванулся ему наперерез… Но тут подскочила Ларочка и как звезданет ему по морде наотмашь… понимаете? У нее вот браслет, посмотрите, кованый. Так представляете, как летел это хам…

— И шляпа моя погибла! — Лариса поправляла измятый край голубого воздушного изделия. — Теперь в чистку отдавать придется. Или в персоли замочить?

Лариса шумела в ванной, пытаясь восстановить урон, нанесенный шляпе, Андрей горячо шептал в щеку Анны Семеновны:

— Ваша дочь исключительно преданная женщина. Уверен, да я полностью уверен, что если МНЕ будет надо, Лариса убьет!

В быту задиристый, вспыльчивый, он и впрямь нуждался в защите, плохо ощущая контакты с внешним миром, словно сквозь очки с толстенными запотевшими стеклами. Взаимоотношения в съемочной группе воспринимал через Ларису. Именно поэтому ни одному человеку, не угодившему Ларисе, не удалось задержаться рядом с маэстро. Ее влияние было огромным. В самом начале их отношений Лариса одержала главную победу: ей удалось внушить не слишком уверенному в себе мужчине, что он совершенно неподражаемый сексуальный гигант и виртуоз эротических сражений.

Лариса упорно шла к намеченной цели. Если поначалу ее влекла к Тарковскому жажда обрести состоятельного и влиятельного мужа, то теперь ориентиры изменились: она стремилась вместе с ним войти в историю как неутомимая супруга, помощница гения и притом кинозвезда! Мужа и жену

связывало чувство любви-ненависти, типичное для Тарковского не только в отношениях с Ларисой. Поддаваясь внушению, он легко мог изменять свое отношение к людям, теряя преданных друзей и помощников.

— Я могу внушить ему все что угодно! — хвасталась Лариса. Но и ее влияние не было безграничным, когда речь шла о ролях в фильмах Тарковского.

Лариса отчаянно боролась за титул актрисы. Не моргнув глазом заявляла всем, что ее мечтали снимать Феллини и Параджанов. Причем тут же обращалась к мужу за подтверждением:

— Правда, Андрюшенька?

Андрей бормотал нечто утвердительное, сам же в своей замечательной супруге актрисы не видел.

Лариса намеревалась сыграть в театре «Ленком», где Андрей ставил «Гамлета», Гертруду и жену Криса в «Солярисе». Теперь ее целью стала роль Матери в задуманном Андреем автобиографическом фильме.

Глава 7
«Зеркало». Запечатленное время

1

Замысел автобиографического фильма зрел в Тарковском с самого начала его вхождения в кино и стал наиболее полным выражением авторских устремлений. Причем ни одна из его картин не имела столь сложной истории создания, ни одна не вобрала столько личного опыта и профессиональных умений, не принесла такого удовлетворения и столь ощутимой боли.

Еще до заявки на «Солярис» Андреем в соавторстве с Александром Мишариным был написан сценарий «Исповеди», который не приняли на студии. Да и у съемочной группы он вызвал отторжение. В сценарии сплетались три сюжетные линии. Главная и основная должны были состоять из разговора с Марией Ивановной, откровенного и сложного, заснятого без ее ведома. Предполагалось зафиксировать скрытой камерой нечто вроде психологического сеанса, когда ничего не подозревающая женщина рассказывает о самом интимном — о своем самом плохом поступке, об очень радостном дне, о муже, о своей любви, обиде.

Андрей предложил роль Матери своей бывшей жене. Ирма отказалась по морально-этическим соображениям. Тайное подглядывание камеры в те времена считалось безнравственным. Ознакомившись со сценарием «Исповеди», Вадим Юсов вызвал Андрея на разговор:

— Мне кажется, скрытой камерой лучше преступников ловить.

— Это мощное средство заставить человека раскрыться. У него огромные перспективы!

— Ты хоть представляешь, как обидишь этим подглядыванием свою мать? — Вадим надеялся вразумить Андрея, друга и соратника еще со времен дипломного «Катка и скрипки».

— Она далеко не дура. Должна понимать, что все снятое мною тайно или явно — в ее пользу.

— Ой, не думаю… Но, запомни, отношения вы испортите на век, — Вадим потоптался. — В общем, я решил — снимать скрытой камерой не буду. Ищи другого оператора.

Тарковский с его гипертрофированным самомнением не

выносил ультиматумов. Его раздражало и не безоговорочное подчинение Вадима на площадке.

— Ты зря решил, что можешь давать мне советы. И вообще — двух гениев на площадке многовато, — он отвернулся, давая понять Юсову, что тема закрыта.

Новый вариант, задуманный Андреем, назывался «Белый, белый день», но и ему не удалось прорвать оборону чиновников, отвергающих заявку. Андрей был унижен и растоптан — то, что он предлагал как основу картины о самом сокровенном, не сочли достойным материалом для фильма! Но была еще одна помеха — внутренняя, вызывавшая опасения за результат: несовершенство кинотехники, не дающее возможности «считывать» картинки памяти, а значит — полностью реализовать замысел на современном уровне киносъемок.

Он вернулся после очередного отказа, играя желваками, прокручивая в голове не высказанные слова сдерживаемого возмущения. Смяв исчерканный в сценарном отделе текст заявки, в сердцах обтер им в передней грязь с толстых подошв ботинок.

— Ну что, Андрюша, опять с плохой вестью? — Анна Семеновна кормила на кухне Тяпу кашей с тертым яблоком. — Смотри, пакостник какой, кашей плюется!

— И они плюются. Чиновники. Не хотят этот фильм — и все, — он сел на табурет рядом и аж поплыл от запаха манной каши — олицетворения детской беззаботности. Увидел сквозь пелену времени нахмуренное лицо матери — молодой, сильной.

Анна Семеновна терпеливо подбирала ложкой то, что Тяпа, фыркая, выплевывал на клеенчатый «слюнявчик», и отправляла ему обратно в рот.

— Ешь, ешь! Ты упрямый, но я упрямей… Это «Белый день», что ли, опять зарезали?

— Да, его. О моем детстве, о маме, об отце, о Марине — обо всех нас. Я хочу, чтобы все было по-настоящему и как тогда.

— Вот и я думаю, чего бы твоей маме не зайти навестить внука? Ни разу твои у нас в гостях даже не были. Как чужие. Хочешь, Тяпа, другую бабулю увидеть? Хочет, а вы с Ларочкой не зовете.

— Глупость какая-то… я ж о них все время думаю… О маме с отцом, об этом фильме. Голову ломаю: как вернуть прошлое?

— Эх, Андрюша, кабы можно было повернуть время…

— Но оно у меня вот тут! — он постучал костяшками пальцев по голове. — Тут все живое! Не могу же я взять и похоронить самое дорогое?

— И не хорони, береги в себе, пока не пробьешь начальников.

— Непременно пробью.

— И как же ты будешь возвращать время?

— А вы слышали о голографии? Это когда создается объемное изображение и существует оно без всякого экрана!

— Фантастика, что ли?

— Реальность! Пока только созданы отдельные образцы аппаратуры, способные передавать объемное изображение, но они будут, непременно будут! Никакой камеры, экрана! А еще лучше — надел шлем и прямо все, что у тебя в памяти, транслируешь, как живую жизнь…

Андрей все время думал о том, как перехитрить сложный процесс запечатления на пленку воссозданного искусственно, а не воспроизведенного из кладовых памяти изображения.

Вначале решил отделаться от искусственности путем использования скрытой камеры. Потом не переставал думать о своем сокровенном фильме и в простое, и на съемках «Соляриса». Насыщенность «фантастической ленты» живой земной жизнью была вызвана стремлением Андрея создать автобиографический фильм, нерасторжимый с дыханием земли.

В 1973 году Тарковский возвратился к сценарию «Белый, белый день…» с эпиграфом из стихов отца:

Камень лежит у жасмина,
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.

Заявка, после многочисленных поправок, была принята.

В те дни, когда Андрей уже готовился к съемкам «Белого, белого дня», в день его рождения, 4 апреля, было решено, наконец, пригласить родителей в квартиру в Орлово-Давыдковском и познакомить с его новой семьей.

— Знаю, не любят они меня. Все Ирму забыть не могут, — Лариса раскатывала тесто, готовясь к «богатому приему». — Да и за вами, видно, не очень скучают. Внуку уж два года, а они что-то не рвутся на него посмотреть. С мамой моей и дочкой даже незнакомы.

— Так уж вышло, — туманно объяснил Андрей и поспешил покинуть кухню. Что и говорить, отношения с родней у него не складывались, видно, пора исправлять ситуацию.

Арсений Александрович пришел с женой Татьяной Озерской — светской, холеной дамой, частой гостьей ЦДЛ и писательских домов творчества. Озерская была известным литературным

переводчиком, что сближало ее с мужем.

Сдержанная Мария Ивановна, тушившая одну папиросу за другой, худенькая, строгая, крайне скромно одетая, с пучком седеньких волос, казалось, все еще испытывала любовь к отцу своих детей, называя его Арсюшенькой. Совместное пребывание этих людей за столом, включая Ларису с Лялькой и Анной Семеновной, создавало столь взрывоопасную обстановку, что все старались помалкивать. Ольга Суркова, бывшая среди приглашенных, подробно рассказала о происходившем в тот день.

Все заметили, как разошелся, выпив для храбрости, Андрей. Таким его ни до, ни после никто не видел. Андрей ощущал важность момента, напряженность взаимоотношений близких ему людей. И без того взвинченный, он находился в состоянии почти истеричной приподнятости, напоминая своей крайней интимной откровенностью князя Мышкина.

С детской экстатичностью произнес тост в честь матери:

— Мама, нет, ты еще не представляешь — я привезу тебя на наш хутор! Там сохранился фундамент дома, в котором мы жили, и на этом фундаменте я выстрою точно — понимаешь меня — точно такой же дом, в котором мы жили. И тогда только я привезу тебя туда… и ты его сама увидишь. Сама проверишь, правильно ли я все помню… вот ты увидишь — это будет наш дом! Понимаешь?

Он так часто в последнее время думал над воссозданием кинореальности «Белого дня», что сейчас испытывал ощущение остановившегося времени. Он чувствовал себя демиургом, способным вернуть прошлое. Смутные образы возвращенного детства уже заполняли его. Казалось, стоит лишь перешагнуть порог — и все можно вернуть! Отсюда охватившая его в тот памятный вечер эйфория. И, конечно же, действовала изрядная доля опьянения, всегда раскрепощавшая сдержанного и замкнутого Андрея.

Чаще всего он обращался к отцу, которого откровенно боготворил, страдая в то же время от сиротливой, безответной любви к нему. Отец оставался для него тем идеалом, законность родства с которым ему все время приходилось себе доказывать.

Чувства Андрея, копившиеся всю жизнь, получили выход в этом странном застолье. Он буквально внушал отцу самое интимное признание в любви:

— Папа, ты должен знать, что здесь, в этом доме, все принадлежит тебе. Здесь все создано только для тебя! Папа, ты здесь хозяин. Моего старшего сына зовут Арсений — это же в честь тебя, папа! Вот твой младший внук Андрей — это тоже твое…

Вечер был попыткой набело переписать всю жизнь. Попыткой неуклюжей, торопливой. У Андрея возникало ощущение, что именно «Белый день» — лучший способ заявить отцу о самом себе. Он не переставал убеждать его:

— Папа, ты увидишь, что это будет за фильм! Вы все увидите…

— Успокойся, Андрюша, — попыталась Марина остановить излияния брата. — У тебя непременно все получится. А мы увидим.

Он вдруг погас, сел на свое место и задумчиво стал ковырять в тарелке остывший плов.

— А если нет? Если не получится, а, сестренка? Вы — ты и мама, всегда считали меня самым сильным в семье. Считали, что я сильнее вас. Но я был самым слабым. Только вы этого никогда не понимали. Не понимаете и сейчас, как мне трудно…

2

Новый сценарий сосредотачивался на истории матери и детства. Начинался сценарий с эпизода похорон на белом холодном зимнем кладбище, как бы перекликавшегося с названием фильма. Из эпизодов, касающихся матери, складывался образ гордой и одновременно жалкой брошенной женщины. Затем половина из них отпала, но в фильм вошло отражение ее истории в отношениях выросшего сына и его жены — Натальи и Алексея, как бы зеркально повторяющих разрыв родителей. А фильм получил название «Зеркало».

На роль Матери, естественно, претендовала Лариса. Но Андрей уже присмотрел другую актрису.

Однажды, еще на этапе подготовки «Соляриса», он оказался в лифте с Маргаритой Тереховой, ехавшей на пробы роли Хари.

— А какие у вас чудесные волосы! — заметил Андрей.

— О, волосы у меня замечательные, — Маргарита выпустила из-под воротника всю свою копну.

Но в «Солярис» Тарковский ее не взял. Потом уже на съемках «Зеркала» сказал:

— Если б снималась Рита, было бы совсем другое кино.

На пробах роли Матери Терехова спросила:

— Когда «Мастера и Маргариту» будем снимать?

Тарковский прищурился:

— Ну, кто будет Маргаритой, я примерно догадываюсь. А кто Мастера сыграет?

— Как кто? Смоктуновский, конечно.

Тарковский пожал плечами:

— Не знаю, не знаю. А вот если бы я?

Он утвердил на роль Терехову, даже не подумав сообщить об этом Марине Влади, пробовавшейся на роль ранее и уже строившей планы будущих съемок в России. Марина надеялась получить официальную работу в СССР, позволявшую постоянно быть рядом с Высоцким. Тарковский как режиссер был интересен и ей, и Владимиру. «Проходит несколько дней, — вспоминает Марина, — мы звоним Андрею, но все время попадаем на его жену, и та с присущей ей любезностью швыряет трубку. Я чувствую, что звонить бесполезно — ответ будет отрицательным. Но Володе не хочется в это верить, и, когда через несколько дней секретарша Тарковского сообщает нам, что роли уже распределены и что меня благодарят за пробы, он впадает в жуткую ярость. И на два долгих года Высоцкий прерывает контакт с Тарковским. Общие друзья пытались примирить их, но тщетно».

Возможно, Марина не знала, что обида Высоцкого на Андрея имела более давние корни.

Тарковский, ценивший Володю как актера, хотел снимать его в своих фильмах. Однако при всей любви к Высоцкому Андрей был вынужден отказаться от работы с ним. В «Рублеве» Володя должен был играть ту роль, которую сыграл Граббе, — сотника-«ослепителя». Но он дважды запил, дважды подвел. Этого Тарковский простить не мог. Во всем, что касалось профессии, он был человеком невероятно ревностным и педантичным. Лишь после смерти Высоцкого Тарковский признает: «Владимир Высоцкий — уникальная личность. У меня такое впечатление, что он — один из немногих художников нашего времени, жанр которого я совершенно определить не могу и который сумел выразить свое время, как никто».

Марина Влади с раздражением заметила: «Пробовал на роль Матери меня, а взял неизвестную актрису». Еще больше, чем Влади, появление «какой-то Тереховой» взбесило Ларису, претендовавшую на эту роль и уже видевшую в красивой актрисе потенциальную соблазнительницу ее мужа. Ненависть вспыхнула ярким пламенем с первого же дня. Тем более что «неизвестная актриса» поражала точным попаданием в образ и явно устраивала режиссера. Он светился вдохновением за камерой, снимая крупные планы Тереховой (потом их вырежут). Ее блистательное презрение к богатой соседке и унижение вынужденной продажей сережек пронизывало каждый вздох, каждую черту лица, которое так и просилось быть запечатленным.

— Хорошо, — хвалил Андрей, не смея расширить комплимент под ненавидящим оком Ларисы, ведь это ей он дал

роль разжиревшей сквалыги, покупающей у бедной соседки сережки — единственную ценную вещь («Да еще все волосы велел под косынку упрятать!» — жаловалась Лариса).

Эпизод убийства петуха точно расставил акценты между двумя женщинами. Бойкая хозяйка дома (Лариса) зло насмехается над ужасом Матери перед убийством птицы:

— В Москве-то небось убитых ели… Вот что значат наши женские слабости. Может, если вы не можете, тогда Алешу попросим?

— Нет. Зачем же Алешу, я сама, — Маргарита взяла топор.

Отступать нельзя. Топор в руке, рядом человек с мешком петухов тихо спрашивает:

— Вы действительно будете их рубить?

— Нет. Не буду! — категорически заявляет Терехова.

Тарковский выглядывает из-за камеры:

— Как это не будешь? А что с тобой случится?

— Меня стошнит…

— Очень хорошо! Снимаем!

Терехова встает и на подгибающихся ногах выходит из кадра. Говорит, не оборачиваясь:

— И вообще я считаю, если снял «Рублева», больше можно ничего не снимать.

— Та-а-ак… выключили свет! — и к Рите: — Выйдем, поговорим…

Вышли на солнышко. Закурили за елками. Андрей кипел возмущением. Наконец, стараясь быть предельно спокойным, отчетливо выговорил:

— Да будет тебе известно, я сейчас снимаю свой лучший фильм!

Рита посмотрела в лицо с жестко очерченными складками. Под кожей ходили желваки.

— Все равно — нет, — и ушла в сторону поля.

В дневнике Тарковский запишет: «Сегодня случилась катастрофа — Рита отказалась резать голову петуху. Но я и сам чувствую, что здесь что-то не то..»

Терехову он переубеждать не стал, хотя этим эпизодом ему надо было показать, как ломают человека обстоятельства, заставляя его делать немыслимые для него поступки. Вместо жуткой натуралистической сцены, неуместность которой почувствовал и сам режиссер, сняли просто: записали предсмертный крик петуха, бросили в воздух перышки — убийство как бы произошло, и после этого Андрей снял крупным планом лицо героини — лицо преступившего черту возможного человека.

Он требовал, чтобы в Тереховой, как в портрете Леонардо «Молодая женщина с можжевельником», было нечто лежащее по ту сторону добра и зла. Героиня должна уметь быть обаятельной и чем-то настораживающей одновременно какой-то внутренней жесткостью, не подвластной размягчающей силе женственности.

Маргарита старалась побольше узнать о своей героине у отца и матери Андрея, присутствовавших на съемках.

— Арсений Александрович, я слышала, что вы собирались вернуться к Марии Ивановне?

— Может, вообще не ушел бы… Да у нее такой характер! — он махнул рукой, не вдаваясь в подробности.

Марина рассказала, как во время войны они с Андреем, вечно голодные, притащили откуда-то огурцы. Радостные, что принесли подспорье, выложили добычу. Мать забрала огурцы из грязных детских ручонок и вышла из дома. Вернулась хмурая:

— Выкинула ваш трофей в овраг. Чтобы навсегда запомнили: чужого брать никогда нельзя.

Верно, непростой характер.

3

«Зеркало» снимали в Тучково. Летом, недалеко от съемочной площадки, в деревенском домике разместилось все семейство Тарковского: с Лялькой, Тяпой, Анной Семеновной. Казалось бы, заботливая жена создает благоприятную обстановку для творчества. Но подспудно в уютной деревенской атмосфере вызревали опасные конфликты.

Лариса возненавидела Терехову. Постоянные стычки превращали съемочную площадку в ад. Андрей метался, пытаясь предотвратить рукопашные схватки. В эпизоде с петухом, который снимался на «Мосфильме», он буквально разрывался между двумя кипящими ненавистью женщинами.

Дочь Ларисы — Лялька становилась все более привлекательной девушкой. Рыженькая, губастая, рано повзрослевшая, она с детства владела искусством обольщения. Андрей явно по-мужски симпатизировал падчерице, шутливо заигрывая с ней. Она шутливо кокетничала. Он даже снял рыжеволосую красавицу в двух эпизодах: в фильмах «Солярис» и «Зеркало». Однако Лялька отзывается о своем отчиме без всякого пиетета: «У него этих баб полно было. Он маме постоянно изменял. Метал трусики на чистые и уходил из дома. Мама устраивала скандалы, но все было бесполезно».

Появление Ляльки в эпизодах вдохновило Ларису Павловну.

Она размечталась о карьере актрисы для дочери и давила на Андрея, чтобы тот помог устроить ее во ВГИК. Протекции не помогли — Лялька актрисой не стала. Поняв это, Лариса сделает всё, чтобы удалить дочь от Тарковского.

Пока же все семейство проживает в домике рядом со съемочной площадкой «Зеркала», и в нем разыгрывается совсем иной сюжет. Стержнем его была неукротимая ревность Ларисы к Тереховой и ее стремление постоянно поддерживать мужа в алкогольном градусе и образе жизни, исключающем посторонние связи. Да и сама она, любившая выпить, не ограничивала здесь свои потребности.

Беснующаяся от близости Тереховой Лариса сумела превратить домик в пристанище для постоянных попоек. Пили после смены и до утра. Неизвестно, какими силами съемочная группа продолжала работать и что творилось в голове у режиссера, увлекшегося возлияниями. Во всяком случае, образу жизни, организованному женой, он не противился и был вдохновлен таким окружением. Постоянно заигрывал с падчерицей, называя ее рыжей красоткой, гладил колени и, кажется, в хмельном угаре воспринимал мать и дочь как фигуру единую.

Казалось бы, неприемлемый для Тарковского, предпочитавшего уединение, образ жизни. Но как ни странно, молодые силы и эйфория от работы над «самым главным фильмом» позволяли ему сохранять постоянный творческий подъем и вдохновенное горение. Это было особое состояние проникновения в глубины подсознания, интуиции. Он снимал и снимал, не мотивируя свое видение, свои фантазии, возлагая функцию концептуальной «сборки» на монтаж.

Процесс монтажа оказался мучительным: сделано 15 вариантов — и все не то. Фильм никак не складывался, эпизоды не хотели соединяться в единое целое. Длинные кадры и неожиданные стыки, столь необходимые Андрею для выстраивания «звучащей» композиции, не держали каркас всей конструкции. Наконец, после очередной перетасовки частей лента «склеилась».

Фильм начинается с момента, когда разрыв между отцом и матерью уже произошел и остались лишь формальности расставания.

Но есть и пролог: сеанс лечения заики, снятый документально. Это раскрепощение речи, звучащего слова — метафора освобождения души человека от пут безмолвия — импульс к исповеди.

Сразу за прологом — покосившийся плетень у деревенского

домика. Мать, вглядывающаяся в убегающую в лес тропинку. Заметив мужской силуэт, загадывает: «Если свернет к дому от куста — отец. Не свернет — посторонний». Он свернул и направился к дому. Женщина не шелохнулась. Она уже поняла, что к ней шагает случайный прохожий, что ждать больше нечего: муж не вернется.

Любимый актер Тарковского Солоницын — странный лобастый человек с чуть заигрывающей усмешкой, как бы намекал на жизненную перспективу, открывающуюся перед молодой и красивой женщиной. Она с нарочитой строгостью обрывает всякую возможность продолжения знакомства. Терехова даже не улыбается симпатичному прохожему: выбор сделан раз и навсегда — бескомпромиссное одиночество и воспитание детей.

Закадровый монолог от лица автора (в фильме — Алексея, выросшего сына) читал И. Смоктуновский. Это рассказ о детстве о своей судьбе, отразившей, как в зеркале, судьбу его родителей.

Реально присутствует на экране старенькая мать, рядом с ней — молодая женщина, жена Алексея Наталья. Терехова играет обе роли: жену выросшего сына — современную женщину, и мать этого мальчика в молодости. Два воплощения одного и того же типа женской доли, женского характера, сплавленного из редчайшего обаяния и глубоко спрятанной злой обиды. Довоенная и послевоенная женщины проходят похожий путь. Та, прежняя — в льняном с прошивами платье и тяжелым узлом кос на затылке — горда, замкнута, изящна и непоправимо одинока. Новая «эмансипе», несмотря на браваду самостоятельности, распущенные по моде волосы, резкую деловитость, также расходится со своим мужем, мыкая из дома в дом подростка-сына.

Тарковского никогда не волновали любовные темы. Они — лишь составляющие в ткани более общей проблемы — неизбежности одиночества в эстафете поколений. Каждое поколение, пройдя через свои жизненные испытания, оказывается перед теми же вопросами: почему любовь оказывается столь хрупкой, почему нельзя удержать счастье? Почему уходят любимые, почему дети, выращенные матерью в одиночестве, так же уходят, оставив старую мать с ее неизбывной любовью?

Вопросы эти не имеют ответа. Никакой однозначной причины родительских размолвок Алексей назвать не сумел бы, как не может сформулировать и причину своего разлада с женой.

Опыт родителей не помогает сохранить семью, избежать вины перед сыном и женой. Вина не утоляет тоски по вечной любви. Семейная история становится притчей.

Арсений Тарковский сам читал за кадром стихи —

пронзительно лирические.

Свиданий наших каждое мгновенье
Мы праздновали, как богоявленъе,
Одни на целом свете. Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокруженъе,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.

Когда настала ночь, была мне милость
Дарована, алтарные врата
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонилась нагота,
И, просыпаясь: «Будь благословенна!» —
Я говорил и знал, что дерзновенно
Мое благословенье: ты спала,
И тронуть веки синевой вселенной
К тебе сирень тянулась со стола,
И синевою тронутые веки
Спокойны были, и рука тепла.

А в хрустале пульсировали реки,
Дымились горы, брезжили моря,
И ты держала сферу на ладони
Хрустальную, и ты спала на троне,
И — боже правый! — ты была моя.
Ты пробудилась и преобразила
Вседневный человеческий словарь,
И речь по горло полнозвучной силой
Наполнилась, и слово **ты** раскрыло
Свой новый смысл и означало **царь.**

На свете все преобразилось, даже
Простые вещи — таз, кувшин, — когда
Стояла между нами, как на страже,
Слоистая и твердая вода…

Терехова-Мать постоянно живет под ливнем стихов, как под хлещущим в кадре дождем. Она насквозь пропитана уникальностью своего женского счастья с Арсением, счастья, убитого расставанием, но все еще звучащего в каждое мгновение ее жизни, в каждом повороте тела. Это странное, потаенное

счастье, тесно сросшееся с трагедией, играет Маргарита Терехова. Потеря мужчины и потеря мужа-поэта — разные вещи. Мария Ивановна — душевный инвалид, переживший невосполнимую утрату любви. Звучащие за кадром стихи своим ритмом, настроем пронизывают все, что появляется на экране. Поэзия, искусство, высокий духовный настрой — все бренно перед лицом неведомой опасности, разрушающей чувства.

В фильме много пластов и много «зеркал» — судьбы перекрещиваются, память плутает в лабиринте воспоминаний. Тарковский фиксирует петлю времени: еще молодая Мать (Терехова) смотрит в зеркало и видит там иное, постаревшее лицо — нынешнюю Марию Ивановну.

Память — совесть, память — вина. Память, звучащая поэзией, — истинный венец любви родителей Андрея, пусть даже загубленной.

4

Тарковскому свойственен способ рассказа, когда общая история раскрывается через восприятие человека заурядного, через событие обыденное. Так, в новелле о типографии подспудность страха сталинских времен передается через случай глупой, в конце концов даже не существующей ошибки. А в перипетиях семейных драм вырисовывается философия метаморфоз человеческих чувств, связывающих поколения.

Тарковский любит работать на столкновении разных образных и временных пластов. Мальчики и военрук играют в войну в загоне школьного тира. И тут же — грохочущие кадры хроники: солдаты, тянущие орудия по жиже военных дорог, — бесконечная, мучительная нота. Музыка Баха и Перселя придает строгость кадрам хроники — тягостную заторможенность времени. Перебивка: мальчик стоит на пригорке, ему на голову садится птица — и вот уже салют победы, и труп Гитлера мелькает в документальных кадрах.

Во всем, что создает Тарковский для съемок детства, исключительная тщательность и точность. Зрители узнают мелочи быта, которые сопровождали их послевоенное детства, то, что еще живет в памяти: темные бревенчатые стены, пахнущие смолой, кружевные, вздутые ветром занавески, керосинку с чадящим пламенем, стеклянные бутыли с нежными стеблями полевых цветов.

Тарковский старается вернуть мгновение, запечатлевшееся в детской памяти, остановить его. Насытиться прохладной крынкой

с молоком, усеянной каплями. Порыв ветра сбивает со стола кувшин. Белое молоко медленно расплывается по темному дереву. Медленно, очень медленно льется на пол, превращая растекающуюся белизну в событие запечатленного чуда. Так было, было! Тарковский смакует мгновения: шквал ветра за окном, взвившиеся занавески, фигурки бритых детей. Так будет теперь всегда, стоит лишь включить кинопроектор.

Им руководит стремление передать факт, не забираясь в дебри кинематографических иносказаний. Для этого, считает он, достаточно совмещения документальности с конкретикой живого образа.

Искусство и хроника — два полюса, между которыми режиссер располагает мир своих фильмов. В «Иваново детство» вклинились, как бы случайно, зловещие гравюры Дюрера. В «Зеркале» мальчик листает толстый том Леонардо под звуки музыки Баха и Перголези. Параллельно с Леонардо — хроника: покидающие родину испанские дети, рвущиеся в Мадриде бомбы. И первые стратостаты и дирижабли в московском небе — все это возвращает неповторимый вкус времени, его запечатленное дыхание, переплетает настоящее с вечным.

В финальном кадре отражения множатся. Молодая женщина, ждущая первого ребенка, видит в поле уходящую вдаль дорогу и саму себя — старую, ведущую за руки тех бритых ребятишек военных лет, а на другом конце поля — себя молодую, но уже брошенную, глядящую в еще не свершившееся будущее. В такие перекрестки временных срезов любит играть память. Эти моменты, зафиксированные киноязыком, превращаются в глубоко философское явление — образ течения реки жизни.

У Тарковского редко получалось войти со зрителем в тесный контакт и держать его внимание весь фильм, как бы перекачивая в него свои образы. Чаще, и в лучшем случае, происходили моменты «прострела» — точного попадания в восприятие зрителя, которое Тарковский не хотел признавать рациональным или эмоциональным. Скорее — магическим, собравшим в фокусе все энергетические потоки, излучаемые экраном. Его цель — средоточие духа — трудная задача и неясная механика ее достижения. Однако такие «прострелы» глубоко поражали тонко настроенные механизмы зрительского восприятия. Увы, таковыми обладала лишь элитарная часть киноаудитории.

«Шапку» — банкет для съемочной группы по поводу завершения фильма — Лариса устроила щедро.

Настроение было невеселым. Андрей ждал «приговора» после первого показа фильма «инстанциям». Пока можно облегченно

вздохнуть за ломящимся от снеди столом, вспоминая «минувшие дни».

— Трудно было, жуть! А сейчас зато есть что вспомнить! — весело заявила молоденькая, еще с «Рублева» преданная Тарковскому помощница режиссера Маша Чугунова. — Помните, как мы гречишное поле сами засевали? Административная группа выезжала всю осень на сельхозработы: картошку сажали, огороды копали! К съемкам все уже зеленело, а потом говорят, что в Подмосковье гречиха не растет — еще как растет!

— Да и постолярничали на славу, — отозвался осветитель, мастер на все руки. — Две хибары на слом купили и по ним, как на картинке, нужный Андрею Арсеньевичу дом поставили. Причем точно с фотографиями сверяясь!

— Да мы все были вооружены этими фотографиями — костюмы до мелочей по ним делали. Пуговка в пуговку! Да еще застирывали, чтобы выглядели заношенными. Не просто так, — похвасталась костюмерша.

— У меня ощущение, — тихо вступил Солоницын, — что на этом фильме Андрей завершил какой-то свой этап. Важный для него.

— Точно, Толь!.. Освободился от долга. Перед собой, перед памятью. Чтобы не унести это все с собой. Оставить людям.

— Да вы еще сто фильмов о детстве понаснимаете! — заверила Лариса.

— Нет. Осталось три. Пастернак сказал, — Андрей был серьезен, несмотря на частое прикладывание к рюмке.

— А почему вы свои талисманы разлюбили? Тоже чей-то дух сказал? — насмешничала изрядно «тепленькая» Лариса. — Вот раньше Огородникову хоть каким боком в эпизод всунете. А еще яблоки и лошадей непременно. А здесь сказали: «Положите у кровати гнилой апельсин. А лошадей собаками замените». Смена стиля?

— Надеялся, что фильму больше повезет с прокатом. Считайте — смелый эксперимент.

— Для меня работа с Андреем — сплошной эксперимент, — покачал головой композитор Артемьев. — Вначале удивлялся затеям Андрея, думал — не получится. А теперь делаю шумы, переходящие в музыку, и наоборот. Помните, когда с полировки стола медленно испаряется пятно от горячего стакана? Андрей потребовал звук такой интенсивности, чтобы всех пронзило, как от нашатыря. И мозги прояснило, что ли. Вообще Андрей — мастер требовательный. С ним не заскучаешь. Надо было ему скрип дерева записать. Все деревья переломали, пока не нашли то, что ему слышалось.

— Андрей Арсеньевич каждую веточку проверял, каждый предмет — ничего случайного в кадре не терпел, — подхватила восторженная Маша, — то подтемнить, то посеребрить… Для реальности. Один парень из ВГИКа взял у меня почитать теоретические записки Андрея Арсеньевича. Сказал: «Вот потрясающий человек — пишет, что надо снимать жизнь врасплох, а делает сам противоположное».

— Расплох, как и экспромт, должен быть хорошо подготовленным… Люблю я фактуру ненавязчивую — дощечки, непременно камушки, бутылочки. Бутылочки надо подбирать заранее, ведь они по-разному в кадре бликовать будут.

— А еще сами букеты собирали. Правда, Андрюша? Гляжу — чуть свет мой гений на лугу ходит. Сам собирал цветочки и засушивал в букеты, которые потом по квартире Смоктуновского, «автора» то есть, расставлял… Ну, чего сидим? Кого хороним? Наполняй! — скомандовала Лариса. — Я тост говорить буду. Хоть и жалею, что от роли Матери отказалась, но и так получилось неплохо. У Андрея Арсеньевича плохо не бывает. Потому что он — гений. И за ним мы все, здесь сидящие, в историю мирового кино войдем! Вот откроет наш Тяпа энциклопедию кино лет через двадцать, а там мы все — с фотками и большими статьями. А то еще и музей организует. За ваш вклад в историю мирового кино, Андрей Арсеньевич!

— Ну что вы так торжественно, Ларочка, вам только на собраниях выступать.

— А я и выступлю, а в конце еще «Да здравствует товарищ Тарковский, заслуженный деятель искусств, народный артист и лауреат государственной премии» буду кричать… Ну, пожелаем вам этого! — она мастерски выпила и зорким оком оглядела стол — не пустуют ли тарелки, не поднести ли пополнения. Заботливая хозяйка была у Андрея.

5

Окончательный вариант «Зеркала» был сдан в 1974 году. Фильм просматривали в разных инстанциях, мучительно решая оставшиеся еще со времен «Рублева» вопросы: а доступен ли фильм зрителям? Поймет ли его народ? И что он, этот заковыристый «гений» вообще всем этим хотел сказать?

На одном из предварительных просмотров на «Мосфильме» Андрей защищал фильм со свойственной ему в речах бестолковостью — уж больно сложные материи приходилось объяснять. В сущности — растолковывать необъяснимое. Он с

плохо скрываемым раздражением цеплялся за общие места:

— Поскольку кино все-таки искусство, то оно не может быть доступно более чем другое искусство. Я не вижу в массовости кино никакого смысла. Родился какой-то миф о моей недоступности и непонятности. Единственная картина сегодня, о которой можно говорить серьезно, — это «Калина красная» Шукшина. В остальных — ничего непонятного с точки зрения искусства нет.

Он даже не заметил, как опроверг тезис бессмертного вождя «о самом доступном из искусств» и обвинил всех собратьев по ремеслу в отсутствии художественности.

Фильм дразнил отсутствием общей фабульности, пренебрежением к стройному сюжету. Необходимость напрягаться, расшифровывать раздражала начальство. Ладно, простой инженер недопонял что-то, постеснялся спросить выходящих из зала. Заметил, что и обратиться за толкованием не к кому. Но ведь задел фильм-то! Набегала слеза! А почему, зачем — не его ума дело. Что взять с рядового зрителя? А вот людям на ответственных постах полагалось быть не менее искушенными в киноделе, чем критикам, соображающим, что к чему. Тут же выдают готовые концепции, определения стилевых приемов, вписывающих данное творение в исторический или мировой контекст. Так что ж для этого Тарковского «переводчика» рядом на просмотре сажать? Издевка, скрытая издевка. Поведения этот горе-деятель вызывающе лояльного, но ведь дерзок и глаза ненавистные. Кто так в кабинет заходит? С улыбкой, с радушием, выражая готовность следовать советам старших товарищей, люди к начальству являются. А этот ежом вкатывается, в шмотках своих фарцовских, и еще на твой советский галстук с усмешкой косит. Чуждый элемент. И как поднаторел своему руководству свинью подкладывать! Что ни фильм — скандал! Примерно так думал Филипп Ермаш и «лица, принимающие решение» в Госкино и Союзе кинематографистов. Да и коллеги по режиссерскому цеху особой любви к Тарковскому, относящемуся к их работам с открытым презрением, не испытывали.

На совместном заседании коллегии Госкино и секретариата правления кинематографистов обсуждали четыре фильма: «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика, «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, «Осень» А. Смирнова и «Зеркало». Относительно последнего, при всех мелких расхождениях в оценке, наиболее основательные претензии сформулировал тогдашний первый заместитель председателя Госкино В. Баскаков:

— Фильм поднимает интересные морально-этические

проблемы, но разобраться в нем трудно. Это фильм для узкого круга зрителей, он элитарен. А кино, по самой своей сути, не может быть элитарным.

Г. Чухрай, один из секретарей Союза кинематографистов, оправдал подозрения Тарковского в его предвзятости и враждебности. Заявил попросту:

— Эта картина у Тарковского — неудавшаяся. Человек хочет рассказать о времени и о себе. О себе, может быть, и получилось, но не о времени.

Два первых фильма были приведены в пример как наилучшие достижения советского кинематографа, указывающие перспективу его дальнейшего развития, «Осень» долго мурыжили и, в конце концов, «положили на полку», над судьбой «Зеркала» крепко задумались…

За пределами студии разделение на защитников и хулителей фильма, всегда имевшихся у Тарковского, проявилось особенно явно.

Возможно, сама обнаженность личной исповеди, не свойственная для традиционного советского кино, была тому причиной. Или затягивала зрителя трогательная детская нота и приводила к непониманию, вызывая раздражение. Непроясненность сюжета действовала и на аудиторию, никто не хотел прослыть глупцом. Понять и прочувствовать хотел зритель, а Тарковский с этим боролся, желая копнуть глубже, задеть самое потаенное. Но часто не прорывался сквозь стену вскипавшего раздражения. Академик Лихачев утверждал, что фильмы Тарковского трудны и восприятию их надо обучать, то есть перед показом провести лекции, а лучше — позволить печатать в прессе статьи о фильмах. Но там был глухой запрет, сквозь который пробивались единичные реплики.

Слухи, бродившие вокруг фильма, как бы теперь сказали, сделали ему отличную рекламу.

На первом показе в Доме кино кинематографисты так хотели увидеть нашумевший фильм, что вышибли стеклянную дверь в зал.

В тот день свершилась мечта Андрея: отец впервые по заслугам оценил своего сына. Сидевший после премьеры за банкетным столом в Доме кино Арсений Александрович, блестя влажными глазами, тихонько повторял:

— Андрюша, неужели все это было так?.. Я этого не знал… Господи, какой же ты…

И, наконец, произнося тост, сказал слова, наверно, самые дорогие для сына:

— Андрей, я пью за тебя. Ты сделал замечательную картину о

том, как в ребенке рождается художник. Я не думал, что ты так глубоко все воспринимаешь.

Позже он узнал о тяжелой болезни матери. Андрей сидел у ее кровати, склонив голову с упавшим на лоб чубом. Желваки ходили под натянувшейся кожей. Пальцы двигались быстро, словно разминая крошки по краю постели. Он уже знал приговор — рак. А это значит — конец близок.

— Тебя в этот раз все хвалят, сынок. Мне Арсюшенька рассказывал.

— Ну, не все… Но я письма получаю от зрителей.

— Ругают?

— Необязательно. Много добрых, с пониманием. И память их всколыхнулась. Даже рубашонки детские помнят.

— И я помню… Только выстираешь, а вы уже все «расписные» — то в яму попали, то в ежевику забрались…

— Мы все вместе все помним, — он положил руку на ее кисть, отметив, как похожа эта иссохшая рука, перестиравшая груды их бельишка, на птичью лапку.

Мать умрет от рака, когда Андрей будет далеко — в Италии.

6

Несомненно, Тарковскому было удобно прятаться от мира за широкой спиной Ларисы. Ей, не вникая в подробности, предоставлял он возможность устраивать быт и налаживать деловые контакты. Спросит — в ответ паутина лжи. А, может, и правда? Разбираться не стоит. Так удобнее — это несомненно.

Андрей всегда мечтал о домике в деревне. Стараниями Ларисы была приобретена развалюха на реке Пара в почти опустевшей деревеньке Мясное. Лариса занялась обустройством жилья, да так активно, что каким-то чудом вырос у реки кирпичный дом с деревянными ставнями и огромной застекленной верандой. Здесь у Андрея был отдельный большой кабинет с камином. Конечно, возведение таких хором требовало больших денег. Андрей наслаждался домом и постоянно сетовал на долги. Гости сюда редко заглядывали — 300 км без машины не многие выдерживали. Часто приезжала Ольга Суркова с новым мужем Димой. Вечерами затевались у камина обычные беседы:

— Хорошо! — Ольга протянула ноги поближе к огню, — Вот и сидим у маэстро в собственной усадьбе.

— Сидим в долгах! По уши, — Андрей чиркнул ребром ладони по горлу, как бритвой, и выражение лица, до того расслабленно-довольное, вмиг стало злым.

— Подумайте! Нет, вы только подумайте, ну кто из известных режиссеров за границей считает гроши? Да один такой фильм, как «Иваново детство», если бы его прокатывали нормально, мог принести большие доходы — окупить себя, и мне не пришлось бы бедствовать.

— Ах, Андрюшенька, если бы вас не держали в простоях, вы бы уже десять фильмов сделали. И не каких-то там — фестивальных! — Лариса подкинула в огонь чурки. — Сидим в глуши и радуемся. А отсюда без машины выбираться — муки адовы. А машина не светит. Хотя ТАМ у каждого пацана — автомобиль. А здесь — Переделкино процветает, на Николиной Горе все «заслуженные» люди усадьбы имеют. И с машинами. Да еще по киношным санаториям разъезжают.

— Санаторий — это ерунда. И мне путевки дали бы. Я же ни разу не просил.

— Да ты никогда никого не просишь. Особенно этих — киношных монстрил.

— Уж очень они меня злят с их запретами, отказами, измывательством. Ведь работать не дают! Иногда думаю — плюну на все и уеду. Буду снимать там спокойно и получать призы.

— Эге, куда нацелился!.. Уехать-то отсюда не так просто. Бежать или фиктивный брак, как Иоселиани, оформить… — засомневалась Ольга.

— Верно, верно… Надо уехать в командировку, а потом нас вызвать для воссоединения семьи! Пусть они здесь локти покусают!.. А на Западе тебя все знают и ценят. Тут даже положительную рецензию написать запрещают: пусть люди сами понимают, что Тарковский — гений. И они понимают! Смотрите, полмешка писем пришло после «Соляриса». Зрители хотят смотреть фильмы Тарковского! — бушевала Лариса.

— Вот именно. Именно поэтому я никуда уехать не могу! Понимаете, я понял, что у меня есть свой зритель, и я не имею права его предавать, — Андрей, не мигая, смотрел в огонь. На скулах играли яркие блики, в темных зрачках плясали огоньки. — Если хотите, после этих писем я ощутил свою миссию, свое предназначение. Теперь я точно знаю, что мне нельзя уезжать. Мой подлинный зритель здесь…

Он не фальшивил, когда мечтал вырваться из Союза и когда убеждал в своей привязанности к родине. Внутри все кипело от противоречивых устремлений, нервы были на пределе, ногти изгрызались чуть не под корень после каждого «зарезанного» сценария, каждого издевательского «просмотра», накатывалась глухая депрессия. К чертям отсюда! А река эта, эта Русь с перелесками и лугами… Детство деревенское — это куда все?

Бросить? Рвется сердце на части — и все тут!

А еще самый глубокий знаток человеческого духа, пристально изучающий конфликт духовного и материального в человеке, очень любил барствовать. Как и отец, стремился к удобной и красивой жизни. У Арсения Александровича тяга к уютному быту свелась к конструированию этажерки, Андрею удалось урвать в совдеповской реальности несколько больше.

Стараниями Ларисы Тарковские выменяли две квартиры в хорошем кирпичном доме на Мосфильмовской улице — двухкомнатную и трехкомнатную на одной лестничной площадке. Трехкомнатная формально принадлежала Ларисе с Андреем, двухкомнатная — Анне Семеновне с Тяпой и Лялей. До самого отъезда в Италию Тарковские вели борьбу за право поставить перегородку на лестничной площадке и соединить обе квартиры, все перепланировать и перестроить. Столовую Андрей задумал оформить в купеческом стиле. Был приобретен массивный резной дубовый буфет, с которого он собственноручно обдирал лак, добираясь до живого дерева. В той же комнате появился массивный стол и стулья начала XX века.

Надо было и всю остальную площадь обставлять модной и дефицитной мебелью. К Тарковским зачастили директора мебельных магазинов — ели-пили, «устраивали» импортный дефицит. Вопрос денег Тарковского волновал как-то поверхностно. Он знал про кучу долгов и мизерные заработки, заносил суммы и имена кредиторов в записную книжку, но аргументы Ларисы успокаивали:

— Не забивайте себе голову пошлостями. Найду я деньги! Да и сами еще премии отхватите!

Один из источников (кроме шубы Зоркой и «займов» у добрых людей) доподлинно известен.

Однажды Лариса срочно вызвала Олю Суркову:

— Надо немедленно оформить кредит на арабский кабинет для Андрюши! На нас, безработных, не оформляют. Только на твою зарплату дадут. Представляешь, какая будет красота? Разве он недостоин работать в приличных условиях?

— Конечно же! Более чем другие, — горячо соглашалась Ольга. — Что мне надо делать?

И она взялась немедля помочь в устройстве кабинета.

— Твое дело — кредит оформить. Остальное — пустяки! Покупаешь мебель на свое имя. Будешь ежемесячно выплачивать по десятке всего год. А я тебе, естественно, деньги буду отдавать.

Ольгина зарплата составляла 110 рублей, а ежемесячный взнос — как оказалось, 44 рубля. Она не хотела говорить

родителям о своем поступке и год жила впроголодь. Лариса же и не думала компенсировать затраты «подруги».

После новоселья вновь пошли застолья.

Теперь Лариса могла разгуляться — накрывала дорогие столы и непременно получала от Андрея дань благодарности.

— Я хочу выпить за Ларочку, которая меня спасла и которой я благодарен и у которой нахожусь в вечном долгу, — неуклюже формулировал он пункты признательности. Причем от души, так как совершенно не умел фальшивить. Лариса разыгрывала смущение:

— Ну что вы, Андрюша, — потупившись, мягко перебивала она.

— Да, да, Лариса! Все должны знать, что без этой женщины я просто бы пропал. Я хочу, чтобы все выпили за Ларочку — эту святую женщину.

Кто-то прятал ухмылку, размышляя о том, какова цена этого «спасения» Андрея. Актерствовать он не умел. В эту минуту он верил, что был спасен Ларисой. От Ирмы. От Наташи. От нищенства и убогого быта. Ведь именно эта «святая женщина» обеспечивала безработному мужу вполне достойное существование. Источники ее доходов Андрею не были ясны. Его устраивали фразы: «заняла», «сдала в ломбард часики», «добрые люди под твой новый фильм заняли». Дневниковые записи Андрея тех лет полны сетований на растущие долги. Вероятно, излив беспокойство на бумаге, он проблему отодвигал в неведомую кладовую памяти. А как же работать с таким грузом?

После обильного угощения гости переходили к танцам до упаду. Хозяин этого не переносил и тихо удалялся в свой «арабский» кабинет, произнеся обязательную речь. Тарковский говорил всегда тост длинный и всеохватывающий, затрагивая вопросы цивилизации, духовности, проблемы кинематографа, часто вдохновенно развивал витиеватую мысль, не замечая, что остался один.

— Лариса, ну где вы все? — вдруг оглядывал опустевшую столовую, словно проснувшись.

— Андрюша, мы здесь, — из кабинета, тайно приняв дополнительную рюмочку, являлась Лариса с невинным взглядом.

— Лариса, вы пьяны?

— Я? — ее голос дрожал от негодования. — Я? Ну, Андрей… вот здесь, ведь вот, смотрите — на столе стоит моя рюмка, совсем нетронутая. Вы всегда хотите меня как-то задеть.

И совсем не объяснимо пристрастие автора «Андрея Рублева» к красивым вещам, к сибаритству. Почему-то хочется, чтобы

художник, так отчаянно воюющий с губительным приматом материального над духовным, был абсолютно непритязателен в быту. Творил, не замечая, на чем спит и что ест, с глазами, устремленными в эмпиреи. Совдеповский стиль, чуждый традициям проживания классиков, буржуазно-дворянскому, усадебному, а то и флорентийскому быту, не был по душе столь верноподданнически настроенному художнику.

Явно не советские пристрастия обозначились уже у подростка из бедной семьи, увлекшегося погоней за стильными шмотками. Ясно, что нищета в мансарде и рваный свитер — не в стиле Тарковского. Он нуждался в удобной, престижной обстановке, обращающей на себя внимание одежде. Он хотел видеть вокруг себя избранные вещи потому, что считал себя вправе быть окруженным удобством и красотой, как те, кто имел богатые дачи на Николиной Горе или в Альпах либо на Женевском озере. Он любил материальный мир — камни, коряги, собранные и заботливо хранимые, — эту первозданную часть мироздания. А уж вещица «с судьбой, с налетом патины времени» — это страсть души. Вкус у Андрея был отменный.

«Ротшильдовская идея», завладевшая подростком, игравшим в «расшибалочку», не оставила повзрослевшего Тарковского, стремившегося к приоритету духовности в своих фильмах. И позже, попав в ненавистный «мир капитала», он отчаянно рвался разбогатеть — не грабя, естественно, банки, а благодаря своему искусству, которое считал достойным премий и высоких гонораров.

Когда «Зеркало» было почти готово, в Москву прибыл директор фестиваля в Каннах господин Беси для официального отбора фильмов. Но Госкино и Филипп Ермаш лично заранее решили не допускать показа фильма за границей. Ермаш плел сеть несуразных интриг и лжи, не допуская Беси к фильму. Когда тому детективными уловками все же удалось увидеть «Зеркало», он решил взять фильм на любых условиях. Ермаш категорически воспротивился. Дело кончилось тем, что Советский Союз впервые не принимал участия в фестивале.

После пробного проката, на который ломились зрители, было объявлено, что «фильм провалился, не собрав зал». «Зеркало» получило очень низкую категорию и было тиражировано в трех-четырех копиях. Из прессы упоминания о фильме изымались на этапе цензуры.

Андрей лежал на тахте, сложив руки на груди. Представлял, что лучше бы ему сейчас оказаться в гробу: любимый фильм —

исповедь души — не допустили к жаждущему его увидеть зрителю!

— Они похоронили «Зеркало»! Они похоронили меня! Тупой мерзавец! Я знаю — это происки Ермаша! — он вскочил и заметался по комнате, ломая пальцы. — Мерзавец! Я уеду. Да — уеду!

— Андрюша, куда вы собрались, — подоспела Лариса с дымившимся кофе. Она все прекрасно понимала и свой курс на отъезд из СССР выдерживала аккуратно. — Выпейте горячий кофе. Я сахару две ложечки положила.

— Оставьте кофе! Подумайте: у меня лишь один способ доказать свою силу — делать фильмы там, где их не будут прятать и запрещать.

— Андрей, это очевидно. Они должны понять, над кем измываются столько лет! Кому не дают работать.

— Я совершенно беспомощен! Три просмотра вызывали столпотворения! И кому это что-то доказало? Есть Ермаш, и я лишь его подчиненный. Послушные ему издательства и критики… Какая гадость…

Начались простои и отказы принять заявку на новый фильм. Тарковскому вернули заявку на «Гамлета», о котором он давно мечтал. Но в 1977 году он поставил шекспировскую пьесу на сцене театра им. Ленинского комсомола с Анатолием Солоницыным в главной роли. Тарковский говорил, что в этой пьесе для него кроется огромная тайна. Он видел трагедию Гамлета «в необходимости, прежде чем совершить убийство, принять законы этого мира, действовать по его правилам, то есть отказаться от своих духовных притязаний и стать обыкновенным убийцей. Вот где смысл трагедии!»

Гертруду играла Маргарита Терехова, снова «перебежав дорогу» метившей на эту роль Ларисе.

Спектакль держался в репертуаре недолго — Тарковский оказался нежеланной фигурой и в театре.

Глава 8
«Сталкер». Исповедь во имя обретения силы жизни

1

Как ни глубока рана, ни велика обида, потребность работать превыше всего. «Идиота» ему снимать не дают, от «Гофманианы» шарахаются, «Гамлета» отвергают — всячески препятствуют встрече с классикой. Не комедии же снимать? Может быть, снова спасет фантастика?

В самом деле, у Тарковского приняли заявку на экранизацию произведения братьев Стругацких. Тарковский начал работу над новым фильмом. Он обратил внимание на повесть Бориса и Аркадия Стругацких «Пикник на обочине» и начал с ними совместную работу над сценарием. Постепенно произошло полное переосмысление первоначального замысла. Аркадий Стругацкий с восторгом говорил: «Мы написали восемнадцать вариантов сценария, потому что так требовал Андрей».

Вполне кассовый жанр, к тому же Стругацкие на пике популярности — «Пикник на обочине» читало чуть ли не все взрослое население Союза.

Сюжет повести захватывающий. После вторжения на землю неизвестного космического корабля где-то на территории иностранного государства возникла загадочная Зона, притягивающая землян, но таящая в себе опасности. Там действуют отличные от земных законы неведомой цивилизации, преобразившие кусок обычной территории в манящую ловушку. Специальные войска бдительно охраняют Зону. Главное, что притягивает к Зоне людей, — таинственный Золотой шар, исполняющий желания. Но он подчиняется лишь глубоким, подсознательным импульсам, исполняя истинные, сокровенные желания пришедшего к нему человека. В Зону постоянно направляются ученые, авантюристы, спасители человечества. Но никому не удается достичь цели. Появилась даже нелегальная профессия проводника в Зоне — Сталкера. В повести рассказывается о сталкере, сочетающем в себе авантюризм, романтизм, страсть к неизвестному с вполне корыстным цинизмом. Переправляя в Зону очередную группу страждущих, Сталкер преследует свою цель — пожертвовать своих спутников Зоне, добраться до шара, вымолить здоровье для дочери-

инвалидки.

Работая над сценарием, Стругацкие сразу изменили структуру сюжета, используя основную линию. В Зону теперь направились двое: Профессор и Писатель. Сталкер жертвовал спутниками, попадал в Золотой круг, но вместо здоровья дочери получал лишь богатство, проклиная свое вечное подсознательное стремление разбогатеть.

Тарковский не остановился на полученном материале. Он все больше очищал сценарий от фантастических элементов, превращая рискованный поход в Зону в дискуссию. Никто не погибал, не отступал. Но никто и не достиг вожделенной комнаты. Все трое остановились в преддверии этого места, не решаясь загадать желание. Каждый из них боялся нечистоты своих тайных помыслов.

2

Натуру нашли в Таллине. Территория заброшенной электростанции выглядела страшновато: пустырь с останками индустриальных строений.

Помрежем Андрея оформилась Лариса. И начала организацию собственной вотчины. На съемочной площадке укоренились только ее люди. Чета Тарковских заняла уцелевший двухэтажный дом на территории проведения съемок. Там ежевечерне проходили вечеринки со «своими» людьми — теми, кто угождал «барыне». С теми же, кто относился к ней негативно, навсегда прощались.

В качестве второго режиссера Лариса устроила некоего Араика — практиканта Высших режиссерских курсов. Этот человек должен был взять на себя все производственные заботы Тарковского. Но ничего не смысливший в кинопроизводстве Араик лишь помогал Ларисе в ее домашних делах. Домыслы об иной «помощи» хозяйке юного практиканта остаются домыслами. Так что Андрею пришлось одному решать кучу деловых вопросов и материальных проблем.

Под влиянием Ларисы Тарковский порвал отношения с художником-постановщиком А. Боймом, обвинив его в том, что тот «пришел на площадку пьяным». С этого момента обязанности художника-постановщика легли также на плечи Андрея. На очереди был прекрасный оператор Георгий Рерберг, умный, интеллигентный человек, не воспринимавший женские чары «хозяйки». Ларисе помог избавиться от Рерберга случай. Весь отснятый материал оказался испорченным — катастрофа! Позже

выяснилось, что «Мосфильм» перекупил уцененный «Кодак». Пробу пленки в Москве сделали кое-как, а Рерберг не перепроверил. Тарковский был взбешен. Стискивая зубы, он наступал на Георгия:

— Как ты объяснишь эту историю с браком? — Андрей умел быть жестким. — Тухлая, между прочим, историйка.

Было заметно, что Рерберг, стоявший перед Тарковским с девушкой, навеселе.

— Меня она не касается. Хотя я, конечно, весьма сожалею о случившемся.

— Ты должен был дополнительно проверить пленку! — Андрей кричал.

— Но ее же проверяли эксперты «Мосфильма». Перепроверка не входит в мои обязанности, — Рерберг был красив, любим женским полом и в данном случае прав.

— Ах, не входит? А пить и таскаться с девками входит?

— Это мое дело, с кем и как я провожу свободное время. Все, Андрей, больше я с вами не работаю!

Взяв девушку под руку, Рерберг устремился прочь.

— Ты ведешь себя как пьяный, распоясавшийся хам! Вали, вали отсюда. Чтобы я больше тебя никогда не видел на площадке, понял?! — кричал вслед оператору разъяренный режиссер.

Говорили, что ссора с Рербергом и загубленный материал подкосили Тарковского — у него случился сердечный приступ. Лариса, не скупясь в выражениях, винила «пьяного хама» Рерберга. На самом деле гипертрофированному самолюбию Тарковского был нанесен очередной удар. И не от Рерберга — от руководства. Казалось бы, можно было и привыкнуть, что в отечественном кино ему отводится роль изгоя, особенно обидная в случае режиссера № 1, каковым Тарковский себя безоговорочно считал. Ситуация типичная для СССР, не только давившего все, не вписывающееся в рамки ортодоксальных схем, но и лишающего привилегий людей строптивых, не умеющих «находить общий язык» с властью. Наивный Тарковский подал заявление в Союз кинематографистов на приобретение путевки в Дом творчества. И, вопреки ожиданиям, получил отказ! Тарковский не переносил отказов. Открытое, как бы даже насмешливое унижение, отрицание его заслуг перед Союзом кинематографистов взбесило его до сердечных спазмов. Инфаркта, однако, медики не обнаружили, но посоветовали пить валериановый корень. Выслушав его сбивчивый, излишне горячечный рассказ о путевке, старый доктор жалостливо улыбнулся пациенту:

— Вам и правда, батенька, отдохнуть не вредно. Раньше мы в

таких случаях на Капри советовали. А теперь — валериану. Да! И не на спирту, лучше самому заваривать корень… А со спиртным — осторожней, мой вам совет. Ой, сколько сейчас молодых из вашего творческого мира преждевременно окончили жизнь. Инфаркты, инсульты на почве алкоголизма людей так и косят!

Впечатлительный Андрей круто завязал с выпивкой. Он не думал о смерти, он боялся даже временной потери работоспособности. Материалы «Сталкера» загублены, а в голове бурлят планы! Надо немедля на оставшиеся деньги снимать фильм заново. И, в сущности, здорово повезло, что открылась возможность сделать все по-иному — ведь другой должен быть поворот, совсем другой! Здесь же вышло, что «черновиком» оказался почти целый фильм!

Место Рерберга занял замечательный оператор Княжинский, человек мягкий и сговорчивый.

В особнячок Тарковских были вхожи немногие, теперь к ним прибавился Княжинский, как ни странно к выпивке не тяготевший. Вот и Андрею, завязавшему со спиртным, нашелся трезвый собеседник.

Сама же Лариса тайком от мужа прикладывалась к бутылке. Ее покрывали верные помощники, выполняли работу за нее и за Араика. Вскоре, правда, Араик нашел себе применение — стал самостоятельным управляющим дома в Мясном, руководя обустройством и строительством, благодаря чему в скором времени появилась банька на берегу, основательный забор, отделивший «усадьбу» от злющего, пьяного, завистливо зыркающего «народа».

3

Тарковский снимал новый фильм, изменив акценты в образе центрального героя и усилив внимание к грани «возможного — невозможного в кадре». Воссоздание неощутимой опасности Зоны было близко к мистическому, паранормальному эксперименту на съемочной площадке.

Став художником фильма, он отказался от всех элементов фантастики — лимонного неба, мутантов, а лишившись помощника, сам выкладывал «мозаику» на дне ручья, «гримировал» деревья, старил стены в обиталище Сталкера. Каждая мелочь в кадре, как всегда, не могла уйти от внимания Тарковского. К счастью, нашелся замечательный человек из Казани — истинный, бескорыстный фанат Тарковского. Андрей звал его Рашид, Рашидик. Его и определил на должность

помощника главного художника. Непьющий, постоянно что-то мастеривший для фильма Рашид оказался тем незаменимым умельцем, который выполнял всю работу с фактурами в кадре. Теперь, освободив режиссера, он усердно царапал или грязнил стены, изображая трещины, плесень, сажал или истреблял по воле Тарковского всякую растительность, могущую попасть в кадр. Работал он тихо, без суеты, не заикаясь о гонораре. С такими энтузиастами Тарковский и мечтал делать авторское кино.

Зона задышала своей потаенной дьявольской плотью. Мертвые пески вдруг сменялись водяными потоками, тускло извивались оборванные рельсы, о неком страшном событии молчал битый кирпич, полуразрушенные здания, искореженная арматура, развалины строений с зиявшими «глазницами» выбитых окон.

Зона пугает однообразием мертвенности, страшное испытание — «мясорубка» (всего лишь длинная металлическая труба, пройти сквозь которую можно только при огромном душевном усилии), заставляет верить в ее кровожадную сущность. Зона, как и загадочный Солярис, — субстанция мыслящая. Она безошибочно «тестирует» попавших сюда. Потому и «мясорубка», «просканировав» человека, мгновенно выносит приговор — казнить или миловать. Потому и ловушки Зоны, изученные Сталкером, до сих пор милостивы к нему, постоянному гостю неведомого.

Зона завораживает, держа в постоянном напряжении трех пришедших на ее территорию людей и зрителей фильма. Тарковский угадал механизм страха: это не кровавые бойни со штабелями натуралистически растерзанных трупов, а ожидание неведомого, когда и небольшой сдвиг в область необъяснимого пугает и настораживает. В мертвенной пустоте элемент обыденного — звонок старого телефона в давно заброшенных развалинах — казался более пугающим, чем комбинированные съемки каких-то невиданных ужасов. А появление веселого черного пса, приставшего к Сталкеру в пустынной Зоне, рождает тревожные мысли: почему черный, откуда попал сюда, да и кто или что он такое есть?

Притягивает тайной каждая мелочь на дне ручья — мусор, оставшийся после неведомой катастрофы. Но мусор ли? Или «мозаика», выложенная с загадочным умыслом? Хищно скользят черные водоросли, под ними, под слоем воды — разбитый кафель, пружины, мотки проволоки, шприцы. С бумажной иконки смотрит сквозь воду с играющими рыбками лик Спасителя. Тарковский сам выкладывал это «полотно» и почему-то небрежно сунул в хлам листок старого календаря. На нем стоит число — 29

января — последний день его жизни…

В фильме нет ни отступлений, ни ретроспекций, ни побочных сюжетных линий. Его время сжато напряженным ожиданием. Рискованная игра со смертью становится духовным странствием — путем трех людей к познанию себя, своей главной правды. Здесь много крупных планов — Солоницына (Писателя), Гринько (Ученого), Кайдановского (Сталкера), находящихся в напряженной связи с Зоной, друг с другом и каждого — с самим собой. Главные изменения в этом втором варианте фильма произошли со Сталкером — из авантюриста и циника он превратился в служителя идеи.

В лице и фигуре Сталкера запечатлелось крушение надежд и тщетность прежних попыток. Его мучит непонимание какого-то важного смысла, который он напряженно старается постичь, как и загадку Зоны. Сталкер одержим стремлением довести своих спутников до чудодейственной комнаты и предоставить им возможность исполнения желаний. Быть может, наконец-то он не ошибся и желания этих людей смогут изменить мир к лучшему? Но путь к Зоне раскрывает сущность Ученого и Писателя — мелкую, суетную. Надежда Сталкера медленно умирает. Он уже сомневается в самой идее улучшения мироздания волей человека, в возможности отыскать в самом лучшем из людей величие помыслов, соразмерное с замыслом Создателя.

Наконец они доходят до развалин и заветной Комнаты, похожей на развороченную взрывом и затопленную лабораторию. Настал момент загадывать сокровенное. Но Ученый начинает торопливо собирать бомбу, которую с риском для жизни, тайно пронес через Зону. Его цель — уничтожить Комнату, чтобы чье-то безумное желание не могло исполниться. Ради этого он стремился попасть сюда. Но, уничтожая возможную опасность, он уничтожит и надежду. Сталкер яростно защищает Комнату: «Я хочу, чтобы таким же, как я, несчастным людям оставался еще в жизни этот кусочек счастья — эта Комната…»

В яростной драке Ученый отбрасывает бомбу, но и загадывать желание отказывается. Не использует шанс и Писатель — никто из тех, на кого возлагал надежду Сталкер, не отваживается испытать таинственные силы Комнаты. Ведь Зона сорвала маски с самоуверенных, успешных людей. Пройдя сложный путь и добравшись до вожделенной Комнаты, в которой исполняются все желания, герои «Сталкера» не решаются переступить ее порог. За время путешествия у них появилось достаточно оснований, чтобы усомниться в бескорыстности своих помыслов. Каждый теперь признается себе, что в глубине души недостаточно чист и лишен страстного желания изменить мир к лучшему.

Ожидания Сталкера снова обмануты. Он — вечный Апостол, не находящий своего Христа.

Вернувшись из Зоны, измученный человек с сокрушением говорит жене: «…Каждое душевное движение у них на счету… и они только и думают, как бы его подороже продать…»

Жена — немолодая женщина, живущая в жалкой трущобе со странным проводником, — произносит монолог, обращаясь прямо к кинозрителю: «Вы ведь уже поняли, наверно, он же блаженный… вся округа над ним смеялась. Он был растяпа, жалкий такой. Мама мне говорила, он — смертник, вечный арестант… и тяжело было… а все-таки лучше так, чем окаменеть… Он сказал мне — пойдем со мной. И я пошла. И не жалею об этом…»

Монолог жены — самое сильное место в фильме, средоточие скрытых смыслов. Она — единственный искренний, глубоко чувствующий человек. В отличие от искателей смысла, ею движет чувство непреложное, простое и единственно важное — любовь.

Когда на пробах Алиса Фрейндлих произнесла этот монолог, Тарковский умолял сохранить запись.

— Ведь это невозможно повторить! Прямо в точку! Именно то, что хотелось!

— Да что вы, Андрей Арсеньевич! Я ж актриса. Сколько надо, столько и повторю.

В финале фильма камера останавливается на сидящей за столом больной дочке Сталкера, обладающей огромной внутренней силой. Лишенная возможности ходить, силой мысли она двигает стакан с водой, тонким девичьим голоском старательно читает стихи Тютчева:

> …и сквозь опущенных ресниц
> Угрюмый тусклый огнь желания…

Ключ найден! Всем прошедшим через испытания Зоной не хватало этого огня желания — одержимой устремленности к цели. Без него человек погружается в трясину мелких материальных потребностей. Его душа жива, пока существует три вечные ценности: любовь, поэзия, искусство. Звучащие за кадром стихи Арсения Тарковского с рефреном «Но и этого мало…» как бы заверяют в том, что Сталкер не оставит попыток найти своего Христа — привести в заветную Комнату того, кто сумеет волей и желанием поправить то, что сотворил в грехах своих «свободный человек». Какими бы рискованными ни оказались встречи с Зоной, он, замученный, но не потерявший надежды, не откажется от смысла своего странного бытия.

«Сталкер», пожалуй, самый целостный фильм Тарковского. Фильм, главной идеей которого является испытание фундаментальных нравственных ценностей перед лицом неминуемо грядущей новой беды. Ведь спасти человечество может лишь победа его духовности над материальными устремлениями — здесь Тарковский проводит свою главную мысль с полной отчетливостью. Логика развития стержневой идеи потребовала емкой, отчетливой формы, аскетичности фактуры. В фильме нет той фрагментарной рассыпчатости, создававшей полифонию красок в «Зеркале». Нет жизненной фактуры — яблок под дождем, лошадей, почти нет цвета. Серость, монохром полностью преодолевают комплекс киноизобразительности. Работа композитора Артемьева здесь нечто иное, чем музыка. Звук беспредметен, страшен — так могла бы выглядеть кинозарисовка к «пейзажу после Апокалипсиса».

«Мне было очень важно, чтобы сценарий отвечал трем требованиям — единства времени, пространства и места действия, — объяснял Тарковский. — *Если в «Зеркале» мне казалось важным монтировать подряд хронику, сны, явь, надежды, предположения, воспоминания; сумятицу обстоятельств, ставящих главного героя перед неотступными вопросами бытия, то в «Сталкере» мне хотелось, чтобы между монтажными склейками не было разрыва. Как если бы я снимал фильм одним кадром.*

Фантастической здесь можно назвать лишь внешнюю ситуацию …но по сути того, что происходит с героями, никакой фантастики нет. Фильм делался так, чтобы у зрителя было ощущение, что все происходит сегодня, что Зона рядом с нами».

Когда «Сталкер» был закончен, Тарковскому исполнилось 48 лет. Он вложил в этот фильм три года своей, как окажется, недолгой жизни.

И через много лет после «Сталкера», после Чернобыля, после ухода из жизни режиссера фильм несет в себе физическое ощущение реальности происходящего. Этот фильм еще раз подтверждает то, что в случае творчества Тарковского мы имеем дело не только с богатой фантазией, эрудированностью, нестандартностью мышления, смелостью новаторства, но и с неким прорывом в область потаенного, самому ему не всегда понятного знания. Пророчества Тарковского — свидетельство того, сколь близок он в своих исканиях к главному источнику истины, пониманию высших законов мироздания. Проще говоря — к ведущему его Создателю.

Пройдут годы, и слово «зона» войдет в обиход, означая смертоносные, выморочные земли. Номер четвертого реактора Чернобыльской АС совпадает с номером разрушенного в Зоне «Сталкера» четвертого отсека. И диаметр зон отчуждения в фильме и в жизни одинаков — 30 км. И осуществится страшное пророчество лежащего среди мусора под водой листка календаря, запечатлевшего последний день жизни Тарковского. 29 декабря пришла смерть.

Коллеги называли дар проникновения в скрытую суть вещей, времени феноменальной интуицией Тарковского.

Монтажер всех фильмов Тарковского, Л. Фейгинова, человек, фанатически преданный его киноэстетике, буквально на молекулы разбиравшая каждый кадр, утверждала, что «было у него какое-то внутреннее видение, которое подсказывало ходы. Был талант принимать позывные из космоса». Иначе не объяснишь внезапные озарения, приходящие на площадке, решения, вмиг меняющие сценарий и съемочный план. Его судорожные метания, словно ведомого какими-то высшими силами, мучившая всех предельная нервозность, заряженность смутными, внезапно прорывающимися идеями, импульсивность, его предельный максимализм, не делавший никому скидок в любой рабочей ситуации, изматывали группу.

«Мы все, кто работали с Тарковским, выдерживали испытание на прочность, на выносливость, на терпеливость. Он сам к себе был беспощаден в работе — для него мелочей не было, и от нас требовал того же. Поблажек ни себе, ни другим не давал».

С Тарковским было трудно работать даже тем, кто разделял его взгляды. Многие уходили. Однако дело было не только в резком характере самого Тарковского и спонтанности творческих решений. Людей отвращала та ситуация барственности, которую создавала Лариса, чувствовавшая себя «хозяйкой» на площадке. Повадки заправской купчихи, видимо, были у нее в крови, и методы, которыми она расправлялась с неугодными ей людьми, многим казались отвратительными. Так случилось и с Александром Кайдановским — актером, по всем меркам близким эстетике Тарковского. Однако Александр дружил лишь с Солоницыным и проклинал тот момент, когда связался с этим фильмом. Он страдал от «гадючной» атмосферы в группе: от самодурства «бандерши» Ларисы, подобострастия ее команды. Да и сам маэстро, пребывавший в постоянном нервозе, способный накричать, обидеть, не придавал энтузиазма участникам производственного процесса.

Трудно понять, как реагировал Тарковский на поведение жены. Неужели он всего этого не видел, не замечал? Или не хотел

знать, желая сохранить привычный образ жизни? Но Тарковский не умел актерствовать, приспосабливаясь к неприемлемым нормам быта. А значит, манипуляция людьми его устраивала? Ларисиными руками делалась грязная работа, от которой он сам отстранялся?

Не стоит забывать, что поэт кино Тарковский — человек не от мира сего, сочетающий в себе самые разные образы и психологические модели. Гениальность или высокая степень одаренности — всегда аномалия, гипертрофия одних способностей за счет подавления других.

Да, в творчестве он был примером бескомпромиссности, честности — рыцарем высоких идей. На территории кино он чувствовал себя неким воином вечных истин, защитником нравственных идеалов. Полем его боя было мироздание, целью — спасение человечества.

Однако его глубинная разработка структуры личности несет оттенок прозекторского интереса: разъять, изучить механизм, проникнуть в суть. Сам же человек, в быту, в повседневности, Тарковскому был малоинтересен.

5

«Сталкер» был принят без особых придирок и вышел на экраны в 1980 году. Фильм удостоился хорошего проката, а постановочные деньги получил не только Андрей как режиссер и художник но и Лариса — как второй помреж Тарковского. Он стал лауреатом итальянской премии «Давид ди Донателло» и получил специальный приз «Лукино Висконти». Размечтавшись, Тарковский снова подал заявку на «Гамлета» и «Идиота». Но Ермаш выдерживал свой принцип: категорически пресекать всякую возможность встречи Тарковского с шедеврами классики. Спешно запустил фильм Александра Зархи «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» с Солониципым в главной роли и растерянно развел руками перед осатаневшим от бесконечных отказов Тарковским: мол, и рад бы дать добро на «Идиота», да куда ж сразу два фильма?

В СССР существовала иезуитская практика — режиссерам-изгоям, с трудом пробивавшимся на экраны на родине, но популярным на Западе, давали поощрение, дабы попридержать в родных краях, а если и уедет, то и грешить ему не на что — получил от государства заслуженное признание. В 1980 году Тарковскому дают звание народного артиста РСФСР. Не заблуждаясь относительно весомости поощрения, Тарковский уже

мало рассчитывал на разрешение работы над новым фильмом. А работать как никогда хотелось.

— Я сейчас себя чувствую настолько сильным, настолько творчески высоко, настолько велико мое желание работать, но где, где эта работа? — говорил Андрей приехавшему в Москву из Италии Тонино Гуэрре.

Тогда уже люди кино и литературы знали про невероятную энергетику деятельного Тонино, безграничность его фантастической любви к людям и миру, обширность вклада в киноискусство.

Писать юноша начал еще в нацистском концлагере. После войны окунулся в мир кино, как раз бурно расцветшего в Италии. Создал сценарии к фильмам, которые вошли в золотой фонд классики мирового кино, работал с самыми выдающимися режиссерами. Для Микеланджело Антониони Тонино написал сценарии к фильмам «Приключение», «Ночь», «Затмение», «Красная пустыня», «Блоу-ап», «Забриски Пойнт», «Тайна Обервальда», «Идентификация женщины». Вместе со своим близким другом и земляком Федерико Феллини придумал пьесу «Амаркорд», которая позже превратилась в знаменитый фильм. Потом были «И корабль плывет», «Джинджер и Фред», «Репетиция оркестра» и «Казанова».

Тонино с Лорой, своей русской женой-красавицей, уже много лет жил среди гор Тосканы в небольшом домике в городке Пеннабилли в окружении собак и кошек, с гончарной мастерской, холстами живописи, рисунками — он полон идей и осуществляет их по возможности собственными руками. (В саду скульптур у дома Тонино появится и памятник Тарковскому в виде часовни с навек закрытыми дверями.) На стенах городских домов поэт развесил керамические таблички с философскими изречениями, которые собирал всю жизнь. Стихи Тонино Гуэрры перевела на русский его близкий друг — Белла Ахмадулина.

В Римини в честь своего друга Федерико Феллини, родившегося здесь, Тонино открыл ресторан, который украсил своими рисунками.

Тонино, в доме у которого регулярно собирались самые замечательные люди мира искусства, знал о Тарковском, видел и ценил его фильмы. Они давно были знакомы, и Тонино не раз предлагал Андрею сделать фильм вместе. Его визит к Андрею в Москве не был формальным. Тонино пришел предложить помощь.

— Понимаю, понимаю… — Тонино немного говорил по-русски, в основном же переводчиком «работала» Лора. — Тебя здесь держат на голодном пайке. Правильно я сказал? Не дают снимать кино.

В розовой рубашке и одном из любимых пестрых вязаных жилетов, он по-прежнему был живописно красив и масштабен, неуловимо напоминая Андрею отца. Хотя и радостное выражение лица и голоса, и бурная итальянская жестикуляция отличались от строго-сдержанной манеры Арсения Александровича.

— Не дают! — выразительно вздохнул Андрей.

— Его совершенно измучили! — всплеснула руками Лариса, накрывшая «русский стол» с солениями и домашними пельменями. — Простои годами, а с выходом каждого фильма — настоящая пытка.

Лора перевела сказанное мужу.

— Я понял — пытка. Это плохо, — глаза Тонино задорно прищурились: — Надо их побеждать! Тебе надо ехать снимать в Италию, Андрей. Будем делать совместное производство!

— Меня не пустят.

— Почему? Вместе! — Тонино скрестил пальцы: — Россия, Италия. Я буду писать бумаги.

— Они хитрые.

— Я больше хитрый. Умею напомнить, что Гуэрро — это значит «война». Со мной лучше мир.

— Он никогда не воюет! — засмеялась Лора, тряхнув золотой гривой.

— Воюет, воюет! — запротестовал Тонино. — Вот этот рубашка хотел одеть и одел!

— Шутит, это я его заставила. Тонино воюет за чистоту вод в местной реке, за экологию. Он старается сберечь наш край.

— Я сам чиновник. Очень большой — «Президент реки». Да-да! Теперь там чисто. Вода пить можно. Меня начальники слушают. Ты мне документ дашь, какой я скажу. Много бумага. Будем воевать. Я правильно сказал, Лора?

Подготовка к совместным съемкам фильма «Ностальгия», сценарий для которого написал Гуэрра, заняла два года, хотя с итальянской стороны были задействованы крупные кинематографические деятели. Но и советские чиновники упирались, всячески затягивая предварительные переговоры «Союзэкспортфильма» с РАИ — итальянским телевидением.

Все это время Андрея мучил вопрос: пустят или нет?

Лариса, настроившаяся на выезд в Европу, готовила параллельный план: просто бежать при первой же возможности, попросить политического убежища, а потом добиваться воссоединения с семьей. И здесь подвернулся случай — Тарковского командировали на фестиваль в Швецию.

— Что это они… — недоумевал Андрей, — Задобрить решили? Подсовывают недельку прогулки вместо съемок

«Ностальгии»? — он сидел у камина в Мясном. Именно здесь, с тех пор как началась подготовка к выезду в Италию, велись все разговоры — опасались прослушек КГБ.

— Андрюша, вы должны понять — это шанс, — лицо Ларисы приобрело решительно-властное выражение. — Совершенно очевидно, что в Италию вас не пустят. Надо бежать.

— Бежать? — Андрей со звоном уронил кочергу, которой помешивал угли. — Я не смотрел шпионские фильмы. Я не знаю, как «бегают».

— Зато я знаю. Мы распишем план по пунктам. Вам надо будет лишь точно исполнить его.

В Стокгольме Андрей подпитывал свои амбиции и тщеславие, попираемые советскими чиновниками. Вспоминал все унизительные эпизоды обсуждений и запрещений его фильмов, всю брань ангажированных критиков. В воинственном настроении он, как и планировалось заранее, сообщил верным людям из местного начальства о своем намерении остаться. Его поддержали, обещали помочь. Теперь надо устроить побег.

Андрей действовал четко: покинул гостиницу тайком от бдительного ока сопровождавшего его деятеля «Союзэкспортфильма» — разумеется, стукача.

По наивности оставил на столе записку с просьбой не ждать и не искать, то есть не волноваться. Записка, естественно, вызвала прямо противоположный эффект и была немедленно отправлена в советское посольство.

Шведы, следуя своим обещаниям, оперативно вывезли Андрея подальше от Стокгольма в какой-то загородный дом. Там, в обществе милой, ни слова не понимавшей по-русски хозяйки, он провел несколько дней. О, сущие адовы муки! У Тарковского никогда не было тяги к детективному жанру, его вспыльчивость и ершистость отнюдь не предопределяли наличие личной отваги. Он чувствовал себя уже попавшим в кабинет на Лубянке. Ужас был в том, что несчастного «невозвращенца» одолевал страх перед пытками в КГБ и вместе с тем острая тоска по родине, ноющая как рана. Он все сильнее паниковал, ведь рядом не было Ларисы, так хорошо умевшей манипулировать его волей.

— Я совершенно чужой в этой стране… — его трясло, — мой дом, Тяпа, Арсений, Россия… Без них я не смогу жить…

Эти чувства были столь сильны, что даже страх перед советскими «органами» не удержал Тарковского — он ринулся обратно в Стокгольм. Там, запинаясь и пряча глаза, объяснил «сопровождающему» свое исчезновение случайной прогулкой. И благополучно вернулся домой.

— Представляете, Ларочка, все мне сошло с рук! Они сделали

вид, что ничего не заметили, — сиял «невозвращенец».

— Ну и слава Богу, — Лариса скрывала злость. — Не ваше это дело — одному такие поступки совершать. Эх, меня рядом не было…

В марте контракт с итальянцами о съемках фильма «Ностальгия» был подписан, и Тарковский стал готовиться к поездке. Накануне отъезда, 4 апреля 1982 года, Тарковскому исполнилось 50 лет. Юбилей превратился в мучительное оскорбление — еще раз начальственные персоны дали ему понять, что такое явление, как Тарковский, они во внимание не принимают.

Никто не позвонил и не поздравил юбиляра официально, как это было принято. Не было опубликовано никаких юбилейных текстов, не организовано хотя бы мало-мальски формальных торжеств в Доме кино. Тарковский весь день с надеждой смотрел на молчавший телефон.

— Скорей бы отсюда! — говорил он Ларисе, нервно мечась из угла в угол. — Они сознательно унижают меня: Госкино, Союз кинематографистов, «Мосфильм». Ведь церемонию игры в юбилеи они соблюдают неукоснительно, отмечают всех, независимо от чинов и званий. Невыносимо!

Можно удивляться тому, как глубоко ранит человека такого масштаба невнимание властей, но Андрей глубоко страдал от нежелания признавать ценность его вклада в киноискусство.

Он стал чрезмерно нервным, взрывным, пару раз крепко поколотил Ларису. Был инцидент и с 18-летней Лялькой, которую отчим за позднее возвращение домой основательно отстегал ремнем. Потом привез из Мясного деревенскую простушку Олю, Лялиного возраста, «для отдохновения». Лариса терпела, все это в семье уже не раз случалось. Накануне осуществления заветной мечты устраивать скандалы было не в ее интересах.

7

Готовясь к отъезду, Тарковский ликовал: интересный сценарий, предстоящая работа с отличной группой — руки чесались от желания приступить к съемкам. Возможно, отчасти это настроение хоть как-то оправдывает совершенную им жестокую оплошность. Скорее же, причина более глубока — в парадоксальном устройстве внутреннего мира этого апостола человеколюбия. В дневнике Тарковский записывает: «… пока есть жертвенность, человеческая личность жива». Эти слова кажутся позерством, ведь в самом творчестве режиссера мало примеров

глубокохристианского мирочувствия, то есть ощущения глобальности всепобеждающей любви.

Неумение любить, сочувствовать, сострадать — тяжкая ущербность, мешавшая Тарковскому в его творчестве. Ему не дано было понять, какова основа основ той субстанции, которую он исследует, назови ее хоть духом, хоть душой. Ни ностальгия, ни жертвенность, ни миссия быть человеком невозможны без любви, причем не к себе самому, не к абстрактному человечеству, а к ближнему, часто даже не очень симпатичному или «нужному».

Тарковский все настойчивее говорил о потребности взять на себя тяжесть крестного пути к спасению человечества. Он хотел говорить с людьми посредством кино о самом главном, необходимом для спасения. Но ему не хватало чего-то очень важного, для того чтобы за ним пошли, а не упрекали в холодности, отстраненности, в нежелании сделать шаг к взаимопониманию. Это отсутствие душевного тепла особенно ощутимо в его последних работах — самых возвышенных и мессианских его замыслах. И, конечно, в реальных отношениях с близкими.

В то время когда Тарковский уже собирался в Италию, его «талисман», его любимый актер, человек, безраздельно преданный ему, мучительно умирал от рака легких. Толя Солоницын считал Андрея своим духовным отцом, его любовь была восторженной и трепетной.

Андрей относился ревностно к работе Солоницына у других режиссеров. Он совершенно был не способен порадоваться его успеху в картинах Панфилова, Шепитько, Михалкова, Зархи, Абдрашитова и, естественно, Герасимова. Ни единого слова, ни дружеского кивка сыгравшему значительную роль актеру — полное величественное пренебрежение. Солоницын же испытывал смущение за свое «предательство» и, конечно же, не рассчитывал на поддержку «учителя». Но все же… В глубине его преданных глаз таилась почти собачья жажда хозяйской руки.

Андрей никогда не проявлял интереса к чужому опыту, тем более — к удачному. Не замечал успеха даже людей близких, не понимая порой, как это бывает обидно.

Возможно, он воспринимал любовь, привязанность как западню, чреватую болью и унижением, с тех самых минут, когда он, рыдая, прижимался к гимнастерке отца, надеясь вернуть его. Но отец уходил, оставляя окаменевшую от боли мать и двух заплаканных ребятишек. Любить — больно. И если такой человек, как отец, не сумел сохранить любовь к своей семье, то материя эта на поверхности бытия (а не в загадочных глубинах духа) столь эфемерна, что не стоит и принимать ее в счет. Андрей всегда был

отстранен и холоден с матерью и сестрой, не умел бросаться на шею в порыве чувства ни отцу, ни любимой женщине, ни своему ребенку.

Тем более было бы трудно ожидать от него сострадания к умирающему Солоницыну, для которого писалась главная роль в «Ностальгии».

Солоницын, застенчивый, скромный человек, отчаянно «прожигал жизнь» — много пил, питался плохо, беспрестанно курил, да еще и первая жена, тоже прилично пьющая, заела упреками. Ей надоело мыкаться с неудачником мужем по городам и провинциальным театром, и она ушла, оставив Анатолия с разбитым сердцем. Тарковский, приглашенный Захаровым в Ленком для постановки «Гамлета», дал Солоницыну главную роль. Жил Анатолий в общежитии, пил по-черному. Но с ролью он справился хорошо, хотя спектакль и был вскоре снят.

Тарковского бесила Толина непобедимая алкогольная зависимость. Позже он скажет: *«Солоницын строил свою жизнь в неуважении к своему таланту. В жизни играл какого-то придурка. Вел этакий безответственный образ жизни. Художникам так нельзя! Нужно осознавать свою миссию».*

На съемках «Сталкера» Солоницын встретил славную женщину, ставшую его второй женой. Светлана обожала его и вскоре родила сына. На занятые деньги Анатолий купил крошечную кооперативную квартиру, получив возможность впервые в жизни устроить приемлемый быт для любимой семьи.

Но было уже поздно: удаление одного легкого не принесло облегчения, конец был уже предрешен. Он едва мог подняться с постели — скелет, обтянутый кожей. Над его диваном висело фото Андрея, к которому часто мысленно обращался больной. Роль в фильме, съемки в Италии! Возможно, попугав, судьба вывезет, подарит чуток жизни? Смутные надежды на чудо поддерживали в больном угасающую жизнь.

Тарковские знали о состоянии Анатолия, но за несколько месяцев Андрей с Ларисой, жившие от Солоницына в 15 минутах ходьбы, навестили его только раз. Во время визита, видимо, от растерянности Андрей повторял одну и ту же фразу:

— Толь! Ну ты дурак! Ну, ты чего это?

Солоницын чувствовал себя провинившимся перед мастером, ведь ему предстояло сниматься в главной роли. Он не знал, что на роль уже утвержден Янковский.

Уезжая на долгий срок в солнечную Италию, Тарковский не посчитал нужным даже зайти к Солоницыну и утешить смертельно больного хотя бы ложными заверениями в том, что до съемок он успеет выздороветь.

Утешение умирающего человека — утомительное занятие. Тем более что ни душевной теплотой, ни щедростью чувств Тарковский не отличался.

В одном из интервью, среди прочего, режиссер сказал, что *«свобода не существует в качестве выбора, свобода — это душевное состояние».* Отличная позиция в отстаивании творческих принципов, но в качестве освобождения от личных обязательств милосердия и жертвенности — ущербная, граничащая с анархическим пренебрежением к нравственным нормам. Он уехал, не попрощавшись со своим любимым актером, своим «талисманом», зная наверняка, что больше не увидит его.

Когда Толе сказали, что в Италии Тарковский уже снимает Янковского, у него отнялись ноги. Он попросил сиделку снять со стены фото Тарковского и больше никогда не вставал со своего дивана. Бормотал: «Он выпил у меня всю кровь». Солоницын умер, не дожив до 47 лет.

Андрей покидал пустой для него город и собственный дом, в котором никого не любил.

Он уехал в июне, Лариса последовала за мужем лишь в августе.

Часть третья
«От исповеди к жертве»

Для меня нет никакого сомнения, в том, что искусство — это ДОЛГ, то есть, если ты что-то создаешь, ты чувствуешь, что должен это сделать. Но только время покажет, смог ли я стать МЕДИУМОМ между УНИВЕРСУМОМ и ЛЮДЬМИ.

А. Тарковский

Глава 9
«Ностальгия». От исповеди к проповеди

1

В Риме его встретили радушно и поселили в уютной старой квартире на последнем этаже дома XV века. Внимательный Тонино позаботился о том, чтобы устроить все так, как было в московской квартире своего нового друга: на фоне выбеленных стен стояла старая мебель темного дерева, на стенах висели натюрморты, так любимые Тарковским, репродукции картин, фотографии. На полу стояли сухие цветы в больших прозрачных сосудах, плетеные корзины с фруктами, на полках и подоконниках — книги. И кругом множество мелких старинных вещиц, которые грели душу Тарковского. Был здесь и камин, напоминающий про далекий дом на реке Паре.

В августе приехала Лариса, на кухне появились живописные нитки чеснока, лука, запахло уютным, обжитым домом.

Андрей выглядел усталым, но в то же время задорно-молодым, радостно-взвинченным, словно готовящимся к решительному прыжку. Он проделал с Тонино путешествие по Италии, наслаждаясь теплом и великолепием природы. Об этом путешествии с Тонино они снимут документальный очерк «Андрей Тарковский и Тонино Гуэрра — время путешествия».

Но напрасно Тонино Гуэрра пытался насытить Тарковского пейзажами солнечной Тосканы. Эстетике Тарковского чуждо великолепие цветущего края, воспетого Тонино в стихах. Он остановил свой выбор на курортном местечке Банья Виньони. Здесь, в захудалой гостинице, за высокими выщербленными стенами, в ложе изъеденного рыхлого камня стояли воды целебного бассейна св. Маргариты. А в гостинице нашелся номер с окном, смотрящим в глухую стену, — сюда режиссер и поселил своего героя.

Тарковский позиционировал себя как сторонника искусства, несущего в себе «тоску по идеалу, который дает человеку надежду и веру». Так или иначе — отголосками, подтекстом, скрытыми смыслами — тема тоски по идеалу проходит через все его фильмы.

В заграничной «Ностальгии» духовная структура вышла на уровень сюжета. Это уже не столько спонтанно снятый, сколько концептуально выстроенный фильм. Героем «Ностальгии» должен

был стать русский крепостной композитор (прототип Бортнянского), отправленный на учебу в Италию. Но довольно быстро от этой идеи отказались, и место композитора занял современный писатель Горчаков (Янковский).

«Я хотел рассказать о русской ностальгии, — отмечал Тарковский, — *том особом и специфическом состоянии души, которое возникает у нас, русских, вдали от Родины».* Три года длился подготовительный период, и три месяца шли съемки. Для Тарковского эта работа была этапной. *«Лишь в «Ностальгии» я почувствовал, что кинематограф способен, в очень большой степени, выразить душевное состояние автора,* — говорил он в интервью. — *Раньше я не предполагал, что это возможно».*

Тарковский основательно изменил сочиненный первоначально с Гуэррой сценарий. Историю писателя Андрея Горчакова, ищущего следы крепостного музыканта Павла Сосновского в сопровождении переводчицы — золотоволосой итальянки, заслонило препарирование душевного состояния героя, подавленного апокалипсическими настроениями, жаждущего найти путь к спасению человечества. Всеми средствами стремясь выразить глубину и сложность страданий главного героя, Тарковский не замечает, что состояние Горчакова не столько похоже на прорывы к «высотам духа», сколько на душевную болезнь. Выразительная картина депрессивной подавленности безвольного интеллигента воссоздана с присущим Тарковскому мастерством. Увидев первый монтажный вариант фильма, режиссер воскликнул: «Я и не думал, что фильм получится такой темный!» Вероятно, он понял, что несколько перестарался в нагнетании тоски. Причем не тоски по родине (Горчаков не эмигрант, он находится в творческой командировке и в любой момент может вернуться), а «мировой скорби», скорее похожей на медицинский диагноз.

Бесспорно, на стилистику и настроение «Ностальгии» сильно повлияло то обстоятельство, что этим фильмом Тарковский намеревался, наконец, победить Канны — получить Гран-при, который должен был изменить не только его финансовое положение, но и профессиональный статус режиссера, утвердившегося, в конце концов, в правах победителя главного европейского кинофестиваля, нравится это советскому начальству или нет.

Победа же предъявляла к автору фильма особые требования: он должен был не только оказаться на уровне самых новейших веяний в мировом кинематографе, но и превзойти их. Тарковский стремился к высочайшей степени смысловой и художественной насыщенности, избегая малейшего соприкосновения с тематикой

или приемами коммерческого кино. Жестко, мрачно, глубокомысленно, трагично — вполне в духе мироощущения Тарковского и в соответствии с настроениями передовых слоев общества эпохи торжествующего экзистенциализма. Апокалипсические настроения, мессианство в движущемся к катастрофе мире считались признаками глубины натуры и мощи интеллекта художника. Требования времени совпали с творческой программой и возможностями режиссера. Показателен для стилистики Тарковского ход с превращением фактуры солнечной Тосканы если и не в российскую глубинку, то в гамлетовскую Данию, которая «тюрьма и при этом — отвратительная».

Мрак и дожди пришли в Италию Тарковского. Сценарий Гуэрры лишился своей позитивной жизнеутверждающей составляющей. Зато насытился коронными приемами Тарковского: замирающим ритмом, разорванностью сюжетной линии, пересечением территорий снов и яви, поэтических фантазий и бытовой прозы, а также отсутствием малейших признаков «развлекательного кино» — иронии, юмора, живой крови, согретой непосредственными (не подавленными душевной болезнью) человеческими эмоциями.

Фильм начинается черно-белым российским пейзажем и тягучей русской заплачкой. На экране почерневший деревянный дом, расседланная лошадь в высокой траве, женщина и мальчик, бредущие в утреннем тумане. Этот образ России, возникший в воображении героя, можно было бы назвать метафорой его мироощущения, если бы сам режиссер усиленно не открещивался от всяческих приемов «художественности» — выстроенности. Эпизод снимали под Римом, но Тарковскому удалось убедительно воссоздать настроение «русской души» — страдалицы и мученицы.

Зачин сменяется собственно действием: прибывший в Италию Горчаков едет в автомобиле по горной дороге, с раздражением жалуясь переводчице — белокурой красавице Евгении:

— Надоели мне все эти ваши красоты хуже горькой редьки!

Однако обозрение «туристических» красот ему (и зрителям) не предлагали. А насчет красавицы, сопровождающей русского, можно не заблуждаться — Горчаков не способен больше, чем на споры и упреки с этой свободной, влюбленной в русскую культуру женщиной. Так же, как солнечных пейзажей, Тарковский боится страшных «вирусов» радости, юмора, способных мелькнуть в любом столкновении с реальностью этой жизнелюбивой южной страны. А потому в кадре — побольше дождя, грязи и темных затянутых планов, напоминающих о российской провинции, усиленно втягивающих зрителя в депрессивную подавленность

героя.

Лишь процессия женщин со свечами, выносящими фигуру Мадонны — покровительницы рожениц, возвращает к местному колориту. И, кажется, сейчас прорвется свет! Однако в древнюю капеллу, ради которой он проехал пол-Италии, Горчаков не войдет. Не станет наблюдать трогательный ритуал, когда из нутра Мадонны вылетают сотни птиц. Не умилится русский интеллигент вере простых женщин в чудо. Его не растрогает даже созерцание фрески Пьеро делла Франчески, которую долго держит камера. Жирное НЕТ — умилению, сердечному теплу, радости, законно вырастающим при соприкосновении человека с шедеврами мировой культуры, душевности простых, верящих в чудо людей.

Евгения носит с собой томик стихов Арсения Тарковского — для Горчакова это символ непереводимости культуры. И невозможности взаимного влечения. Молодая женщина тянется к России, русской культуре, ей нравится Горчаков, но у Тарковского интрижка неуместна, а любовь невозможна. Горчакова раздражает присутствие женщины, он предпочитает одиноко переживать душевную смуту в гостиничном неуюте. Уровень символичности тут возрастает, предоставляя возможность киноведам, старающимся дать множество расшифровок образной структуре фильма, с точки зрения философии объяснить поведение Горчакова вплоть до поисков фрейдистских мотивов. Специалисты в области кино будут увлечены дешифровкой «кодов Тарковского», сам же он станет категорически отпираться от подозрений в любом не спонтанном построении кадра и сюжета. «Запечатленное время» — вот оно здесь какое: унылое, тяжкое, угнетающее душу.

Бассейн пуст, темей, грязен, герой не снимает пальто, даже валяясь в постели. Его убежище напоминает конуру Сталкера — разруха, плесень, грязь.

Роль писалась для Солоницина — именно его, потрепанного жизнью, легче представить в непролазном мраке, стискивающем героя. Янковский слишком молод, красив и полноценен для изъеденного душевной смутой человека. Горчаков мучается от непонимания симптомов своей болезни. Мировая скорбь угнетает его. Наконец он находит того, кто готов принять на себя бремя ответственности за деградирующее человечество и указать путь к жертвенному искуплению его грехов. Полубезумный Доменико (в исполнении актера Эрланда Йозефсона) приходит к Тарковскому как носитель нового амплуа — искупителя всех грехов человечества. Сталкер не встретил такого чистого помыслами и желаниями человека. Горчаков нашел его. Не Евгения становится

для него центром притяжения, а этот полубезумный старик, околачивающийся у бассейна со своим псом. Горчаков просит Евгению отвести его в жилище Доменико. Здесь царит убожество полубомжового существования, где старая кружка, рваная занавеска и сухие цветы создают атмосферу умирающего быта, являя торжество духовного аскетизма в мире капиталистического стяжательства.

Доменико откроет Горчакову тайну: чтобы спасти мир, надо пронести горящую свечу через бассейн св. Маргариты и загадать желание (здесь прослеживается аналогия с таинственной Комнатой в «Сталкере»), Отрывок из бетховенской «Оды к радости», с внедрением японских мотивов, подчеркивает значимость воспринятого Горчаковым откровения.

Статус снов Горчакова, как всегда у Тарковского, равен реальности, если не превосходит ее. Фильм сплетает явь с полубредом, полусном. Действительность похожа на наваждение, а наваждение почти неотличимо от действительности.

Внезапно врывается цветной кадр — спина героя, шагающего по городку, — здесь сплетены фрагменты образов прежних лент, стихов отца. А девочка в резиновых сапогах — Анжела, является герою как ангел местного значения.

Фильм состоит из самоцитирования прежних мотивов, вписанных в стилистику постмодернистских тенденций, охватывающих все художественные средства — цитаты, само цитаты, отзвуки и переклички сюжетных мотивов, образов. Камера собирает все это в очень медленном, непривычном для Запада ритме.

Доменико решается на последний шаг в своей борьбе за очищение людей от греховных материальных страстей. Он проповедует на Капитолийском холме, взгромоздившись на круп конной статуи Марка Аврелия. Его страстный призыв к здоровым и сытым никого не трогает: «Что за мир, если сумасшедшие взывают к вам — стыдно!» Завершив свою речь, Доменико дает команду: «Музыка!» Один из сумасшедших поливает его из блестящей канистры, он неловко чиркает зажигалкой. Старая одежда не хочет загораться, а потом начинает пылать только спина. Старик горит нелепо и мучительно; жалобно воет и рвется спасти хозяина привязанный пес. Наконец на полную мощь включается в репродукторе «Реквием» Верди. Эпизод снят блестяще, производя впечатление кульминации. Но она еще впереди.

Во время гибели Доменико Горчаков приезжает в Банья Виньони и спешит к бассейну, дабы осуществить ритуал спасения мира.

«Крестный путь» Андрея Горчакова обставлен так же подчеркнуто прозаически, как и проповедь Доменико. В бассейне уже спустили воду, ему предстоит идти через жидкую грязь. Голгофа Андрея мучительна — первый раз свеча гаснет. Он возвращается и снова зажигает огарок. Оказывается, несение свечи требует глубокой сосредоточенности — он загораживает огонек полой пальто, идет осторожно, медленно, но свеча снова гаснет. Без сил, проглотив валидол, несчастный снова плетется назад и достает зажигалку. Эпизод нарочито замедлен, как бы желая затянуть зрителя в воронку этого мучительного движения, включить его в ритм жертвенного самоистязания. Теперь Андрей несет свечу, оберегая ее всем своим существом. Наконец дрожащие руки прикрепляют огарок к краю бассейна. Звук падения, крики… Гибель мученика воспринимается с облегчением — царство ему небесное. И оно возникает.

В неподвижном черно-белом кадре скромный русский пейзаж, охваченный сводами гигантского обезглавленного романского храма. У лужицы сидит Андрей, с ним собака Доменико. Медленно кружатся снежинки. Снова бабий голос начинает заплачку. Идет титр: «Памяти моей матери. А. Тарковский». Чрезвычайно красивая и многозначительная картина, как ни старался Тарковский избавиться от живописной организованности кадра и его смысловой нагруженности.

Позже Тарковский признает: *«В финале я помещаю русский дом в стены итальянского собора — это сконструированный образ. Смоделированное внутреннее состояние героя, не позволяющее ему жить в гармонии, или его новая целостность, включающая холмы Тосканы и русскую деревню».*

На самом деле в фильме заложена возможность разных толкований. Одно из них позже сформулирует Тарковский в интервью: *«Как говорят на Западе: русские — плохие эмигранты. Мог ли я предположить, что состояние удручающей тоски, заполняющей экранное пространство, станет уделом моей дальнейшей жизни?»*

Процессы в мировоззрении и эстетике, произошедшие за последние 30 лет, отделяющих нас от «Ностальгии», изменили наше восприятие и само ощущение трагического, поданного с форсированно мрачной значительностью. Смерть Горчакова дублирует гибель Доменико, но если история имеет свойство повторяться, сначала подавая события в трагическом ключе, затем повторяя их с комической усмешкой, то в фильме Тарковского все происходит наоборот.

Сумасшедший старик уходит из жизни нелепо и самоотверженно во имя высоких идеалов. «Реквием» Верди,

задуманный им как аккомпанемент величественного финала, звучит с опозданием, смешивая возвышенное с иронией. Зрителям жаль старика и его преданного пса, они готовы сострадать жертвенности полубезумного «мессии».

Мрачный борец за совершенствование мира Горчаков сегодня воспринимается с нежелательной для автора долей юмора. Истинно говорят: если не хочешь, чтобы над тобой смеялись другие, посмейся сам. Особо подвержены ироническим нападкам в постмодернистском мире «души прекрасные порывы». Горчаков, в черном длинном пальто, несколько раз пробирающийся со свечой через грязное месиво заброшенного бассейна, куда менее пронзителен, чем поднимающийся в солнечное небо смеющийся Мюнхгаузен.

2

Когда Тарковский запросил продление визы, журналисты на каждой встрече стали допекать его вопросом:

«Если вы утверждаете, что русский человек в другой стране обречен на муки ностальгии, то почему не возвращаетесь сами?»

И всегда раздражаясь, Тарковский отвечал одно из двух: «Я все сказал в своем фильме, и мне нечего к этому добавить». Или: «А почему вы отождествляете меня с героем моего фильма?»

Работая над фильмом, Тарковский ощущал тщетность надежды влиться в чужой социум, чужую культуру. Его мучила и раздражала двойственность ощущения: мир притягательный, но не для него. Мир, который раздражает чужой красотой, отторгает собственническими замашками и в то же время влечет и восхищает!

Он еще не догадался брать деньги за интервью. Журналисты так и липли. Некоторые прикидывались друзьями (или в самом деле хотели таковыми стать?) и добивались неформального разговора за столиком какого-нибудь тихого кафе.

— А здесь совсем неплохо, — Рон Шебборт взглянул на открывавшийся из широкого окна кафе вид. Он хорошо говорил по-русски, став эмигрантом во втором поколении. — Там озеро, за ним лесок, конюшни, ипподром. Здесь бывают такие сражения!

— Вероятно, дорогое местечко, — опасливо взял карту вин Тарковский. — Мне только двойной кофе.

— Верно, местечко дорогущее, но в сезон скачек. Сегодня здесь тишина и мизерные цены. Тем более — вы мой гость и соотечественник. Бабушку вывезли из Одессы после войны, а мама вышла замуж за американца. Я работаю в приличной газете,

мы не клевещем и не распространяем слухи.

— Знаю, — Андрей заранее поинтересовался личностью собеседника у Тонино и получил хорошую рекомендацию. Он очень боялся ненужных в его положении скандалов, способных вызвать негативную реакцию у советских чиновников — все же он подданный СССР и не собирается менять гражданство.

— Кроме того, я непременно покажу вам готовый материал, и только в отредактированном вами виде он появится на страницах газеты, — Рон сверкнул американской белозубой улыбкой. «И как им удается сохранить такой безупречный оскал? Ему явно под шестьдесят», — подумал Андрей.

— Дорогой господин Тарковский, позволю себе откровенность, ожидая от вас взаимных уступок, — только так, между нами, для моего личного любопытства. Ведь я смотрел все ваши фильмы и совершенно определенно считаю, что вы — режиссер номер один в своем направлении на территории авторского кино.

Принесли кофе, рюмки с коньяком и блюдо клубники.

— Не слишком шикарно. Вполне по-советски — да?

— Ну… почти. Только клубника, пожалуй, лишний изыск.

— Я обещал откровение. Заметил, как вы удивились моему оскалу, — Рои снова улыбнулся. — Дело в том, что у нас людям публичным принято делать… вторые зубы. Это как накладка.

— Знаю, я пользовался капами в кино и на сцене, когда надо было изменить внешность актера. Но это жутко им мешало.

— Крайне удобно. А уж если вы совсем потеряли собственные зубы, вам наши волшебники-протезисты за кругленькую сумму устроят «новый рот».

— Слава Богу, эта проблема меня пока не мучит, — Андрей счел разглагольствования журналиста за намек на его не слишком хорошие зубы и отсутствие средств на дорогого дантиста. — Ваш вопрос?

— Не могу понять: ведь вы небогатый человек, как вам удалось снимать такие дорогие фильмы?

— У нас съемочный процесс оплачивает государство. Однажды на «Сталкере» мне пришлось переснимать фильм дважды из-за технического брака. Все было оплачено, съемочная группа регулярно получала заработную плату.

— Потрясающее государство! Но почему при этом режиссер успешных фильмов остается человеком недостаточно состоятельным?

— Потому что мои фильмы не пускают в прокат.

— Оплачивают производство и не хотят получить прибыль? Одни и те же люди?

— У нас все киноинстанции связаны между собой. Они не получали прибыль от моих фильмов и душили все мои новые замыслы. Здесь я мог бы за эти годы снять два десятка фильмов!

Рон задумался:

— Это, пожалуй, было бы сложно. Найти продюсера, способного оплатить некоммерческое кино — кино для узкой аудитории, чрезвычайно трудно. Всю жизнь Феллини, уже получив «Оскаров», имея давних друзей в продюсерском мире, искал деньги для каждого нового замысла. Иногда — годами.

— Но на мои фильмы в каких-то окраинных кинотеатрах СССР, куда их задвинули прокатчики, зрители ломились!

— Сами говорите, что экранов для ваших фильмов предоставлялось немного. А здесь, в мире капитала, прокатчик сам выбирает, на чем ему зарабатывать деньги. И знаете, американцы давят нас своим экшен — боевики, триллеры, фильмы ужасов, фантасмагории. Зрелище для толпы приносит доход. И, между прочим, они здорово разработали технологические моменты и актеров заполучили сильных. Конечно, за бешеные гонорары.

— Все это я понял, работая над «Ностальгией». Здесь трудно работать, все считается на деньги, а мне пришлось снимать на очень малые средства. Я впервые оказался в непривычных для себя условиях, которым внутренне сопротивлялся. Здесь существует система внутреннего давления на режиссерский замысел. Вопрос всегда ставится так: есть ли на это деньги? Я был лишен возможности снимать некоторые сцены в Москве — не укладывался в бюджет… Трудно удержаться в нужном творческом состоянии в новых обстоятельствах, многое мешает.

— Боюсь, такие фильмы, как на родине, вы бы у нас не сняли.

— Возможно… И дело не только в деньгах. Я привык работать со своими людьми. Здесь привычный для меня стереотип общения не годится. Нужно гораздо подробнее объяснять замысел художнику и оператору…

— Естественно, они привыкли совсем к иному уровню художественности. К большей простоте.

Тарковский поморщился:

— У меня все очень просто. Но вы правы: качество общего потока здешней продукции чрезвычайно низко и весьма невысок престиж нашей профессии.

— Но жить здесь легче? В смысле клубники в любое время года.

— Здесь много соблазнов, которые у нас почти отсутствовали или были примитивными, чуть выше среднего уровня — предел мечтаний — машина, дача.

— У вас все это, конечно же, есть?

— Есть загородный домик в деревне. Машину я не вожу.

— Шофер?

— У советских людей нет прислуги. А у меня нет машины.

— Нонсенс! Об этом не стоит писать, верно?

Снимая фильм, подавляющий своей безрадостной обреченностью, Тарковский оставил «за кадром» многие моменты наслаждения жизнью в Италии. Андрею всегда было присуще желание жить комфортабельно в красивой стране, как любому нормальному человеку, задыхавшемуся за «железным занавесом» и не склонному к аскетизму. Но он-то боролся за житейский минимализм и материальную незаинтересованность, провозглашая безоговорочно примат духовных ценностей. Так что же? Если в юные годы Андрея нельзя было упрекнуть в том, что он предпочел модные красивые вещи советскому ширпотребу, то как можно удивляться желаниям гражданина СССР, оказавшегося среди капиталистических соблазнов с женой, обалдевшей от представшей перед ней «красивой жизни»? Хотелось многого, а потому в те дни Тарковских больше всего угнетало отсутствие денег.

Денег решительно не хватало, ведь Андрею так и не удалось сократить аппетиты Ларисы, которая прежде всего приобрела себе дорогую шубу и потом тюками отсылала вещи в Москву. Появились и другие желания.

Еще до фестиваля Лариса присмотрела дом в деревушке Сан-Грегорио, расположенной в горах у Тиволи. Невероятной красоты деревушка теснилась вокруг возвышающегося над ней замка.

Сказка, мечта, сон. Андрей, следуя за старым ключником, смотрел на стены замковых залов, увешанные фамильными портретами, косился на кованые канделябры, рыцарские доспехи, разинутые пасти почерневших каминов… Уже не крошечная безделушка, облагороженная «пылью веков», а целая сокровищница замершего времени могла стать его собственностью. Воображая это, Андрей болезненно морщился:

— Ведь кто-то купит замок. Какой-то толстомордый продавец унитазов.

— А может, и успешный кинорежиссер, — Лариса значительно посмотрела на мужа.

— Но где же мы возьмем деньги? Я вас не понимаю.

— Ничего, Андрюшенька, деньги будут.

Лариса мыслила по-деловому:

— Замок требует дорогого ремонта и содержания, потому и стоит только 1,5 млн долларов.

— Только-то?! Нам придется ограбить банк.

— Нормальные деньги для режиссера номер один… Не качайте головой, мы еще посмотрим, кто станет его хозяином.

Пока же, в ожидании бурного расцвета карьеры Андрея, они купили крошечную часть этих роскошеств — развалившийся «чайный домик» в заброшенном саду. Но и этого было достаточно, чтобы Тарковский начал мечтать о реконструкции своих владений и даже примерялся к постройке бассейна.

Канны, Канны… Канны и Гран-при способны изменить все.

3

Установка на победу в Каннском фестивале имела давние корни. «Андрей Рублев», имевший полное основание претендовать на Пальмовую ветвь, был показан лишь во внефестивальной программе и потому не мог участвовать в конкурсе на получение Гран-при. «Солярис», официально представленный на конкурс, получил не Гран-при, а специальный приз жюри и ФИПРЕССИ.

«Зеркало» так из Союза и не выпустили. А «Сталкер» был в широком прокате, но с фестивалем не успело сладиться, так как Тарковский уже готовился к отъезду.

«Ностальгией», выставленной Италией на Каннский фестиваль 1983 года с расчетом на Гран-при, Тарковский собирался взять, наконец, реванш.

Бесспорно, Тарковский был достоин награды за совокупность всей своей творческой биографии и судьбы. Он надеялся и ждал, находясь в небывалом напряжении, с нервами, натянутыми как струна.

В Каннах его ошарашило известие — оказывается, в конкурсе решил принять участие старейший классик французского кино, обожаемый Тарковским Робер Брессон!

Воистину, судьба бывает изобретательно жестока к тем, кто замыслил взлететь высоко. Получить в соперники самого уважаемого Тарковским режиссера — это было уж слишком даже для амбициозного эгоцентрика.

Андрей обомлел:

— Как? Почему мне ничего об этом не сказали? Они что, хотели меня подставить?

Он был в смятении и панике, подозревая, что этот подвох организован кем-то с дьявольской изобретательностью.

Брессон, никогда ни с кем не соревновавшийся, в год своего 75-летия приехал в Канны за короной! Причем заявил об этом во всех интервью. Судьба свела Тарковского в единоборстве с едва

ли не единственным кумиром — суровое испытание даже для проповедника возвышенной духовности.

Когда был назначен просмотр фильма Брессона, Тарковский сообщил о своем решении:

— Я посмотрю этот фильм объективным взглядом и, если это очередной шедевр, так тому и быть. А если мне фильм не понравится — я буду защищаться.

Фильм Брессона — «Деньги» *(«L 'Argent»)*, по повести Льва Толстого «Фальшивый купон», не привел в восторг Тарковского и его друзей, что давало некую надежду на победу «Ностальгии».

На следующий день был показан фильм Тарковского, и в том же зале Андрей выступил на пресс-конференции.

Он говорил о важной для него теме в контексте фильма: о дисгармонии духовного и материального в современной жизни. И о том, что смысл человеческой жизни заключается в развитии духовного начала: «При потере этого смысла общество неминуемо деградирует».

Речь Тарковского завершилась аплодисментами. Но когда журналисты уже направились к выходу, проповедник спасительной нравственной силы вдруг остановил их:

— Постойте, господа журналисты! У меня есть сообщение для прессы, — зал напрягся. — Дело в том, что мне сообщили, будто бы господин Брессон сделал заявление, что приехал сюда только за Гран-при. Но… если это так, то я должен сообщить вам, что я тоже согласен только на Гран-при!

Над залом пронесся восторженный гул — в интриге фестиваля обозначилась скандальная нота.

Заявление Тарковского кажется довольно странным после разглагольствований о необходимости совершенствования духовных качеств человека. Вызов, брошенный сединам уважаемого классика, явно унижал достоинство Тарковского, но он этого не чувствовал. Ненавистное материальное начало в виде денежного приза заставило его забыть о декларируемых принципах. Причем — легко. Казалось бы, нет сомнений в том, что заявление Тарковского должно звучать иначе: «Полагаю, что соперничество между мной и классиком французского кино неуместно и неэтично. Предоставим жюри право принимать решение в этой ситуации» — вполне приемлемая позиция, тем более что он никак не мог реально повлиять на сложившуюся ситуацию. Но Тарковский поступил иначе, заявив о своей готовности сражаться. Удивляет непонимание проповедником духовности простой истины, что уж лучше сохранить лицо, чем проявить излишнюю самоуверенность и неуважительное отношение к ветерану кино. Ведь решение все равно будет

принято независимо от его ультиматума. Каким же образом он намеревался бороться с Брессоном?

Через несколько часов после конференции, желая сгладить неловкость ситуации, хорошо знакомый с Тарковским Брессон пригласил соперника на ланч.

Нервничая и дергаясь, Тарковский отправился на встречу. Вернувшись же, больше не выражал своих восторгов перед «гением экрана». Он не изменил своей позиции относительно приза, но и о достоинствах режиссуры Брессона больше не говорил.

На фестивале Тарковский встретился после долгого перерыва с Отаром Иоселиани, Кшиштофом Занусси, который был членом экуменического жюри. Корифеи выражали русскому коллеге свою признательность, деликатно обходя вопрос о возникшем соперничестве.

4

Приехавший в Канны Кончаловский решил поговорить с Андреем.

Они сидели в маленьком ресторанчике, подальше от фестивальной публики. Присматривались друг к другу, выбирая тональность беседы.

— Слушай, — просто начал Андрон, — ситуация с Брессоном в самом деле тухлая. Кумир и жупел французов, юбиляр, старейшина… и надо же такое совпадение!

— Я объявил, что буду бороться, — Андрей играл желваками. — Я их добью.

— Ну, желаю тебе… — без энтузиазма пробормотал Кончаловский. — Я фильм Брессона видел и твой тоже.

— И что?

— Думаю, это не лучшие ваши достижения.

— А твоя «Ася Клячкина» — лучшая. Потому ты ее и кромсал в угоду чинушам.

— Это наши совковые дела, сам знаешь. Я кое-что подрезал и дал ей возможность выйти на экраны.

— Молодец, потрафил начальникам. А они Бондарчука в жюри прислали для того, чтобы зарыть меня, — Андрей заводился. — Они умеют организовывать травлю. Когда я еще снимал фильм, Бондарчук примчался сюда и заявил прессе, что вообще не любит мои фильмы.

— Не он один. Причем — без какой-то предвзятости. Ты зря закрываешь на это глаза.

— Скажи еще, что я должен ориентироваться на вкусы Ермаша. Это он прислал сюда Бондарчука. Как же — оскароносца Сергея Федоровича везде ценят! — он язвительно ухмыльнулся. — Ты ж именно поэтому пригласил его на роль Астрова, чтобы подстраховаться на случай осложнений с фильмом.

— Послушай, если мы начнем выяснять отношения в таком тоне — дойдем до драки. Вспомни — мы все же были друзьями. Я считаю тебя огромным режиссером. Но почему ты продолжаешь играть против себя? Почему уперся? Назло самому себе?

— Как я понимаю, ты начинаешь дискуссию о «занудности» моих фильмов? Помню твою корову. Ты заявил, что я, как корова, невнятно мычу о чем-то важном, но о чем — неясно.

— И ни за что не хочешь сделать свою мысль понятней!

— Кому? Кому понятней?

— Своему зрителю. Думаю, мысль о дифференциации киноаудитории дошла уже до нашего начальства. Они поняли, что фильмы могут быть разными! Только не антисоветскими по содержанию. Кстати. Твой фильм очень лоялен по отношению к родине.

— Я никогда не был антисоветчиком.

— У тебя другая заморочка и ты упорно за нее держишься. Послушай, Андрей, я смотрел «Ностальгию» с большим усилием. Нельзя заставлять человека смотреть Рафаэля, привязав его к стулу. Возможно, твой фильм и достоин Рафаэля, но зрителя все же надо привязывать, чтобы он его смотрел. Мне пришлось притягивать себя за уши, заставляя врубиться в происходящее. Хотя дебилом я себя не считаю, меж не тянуло расшифровывать твои ребусы. Человека можно заставить смотреть что угодно. Но ты ничего не выиграешь этим насилием. А твой затянутый ритм — насилие над зрителем!

— Ну конечно! Я же должен развлекать! Как ты — ведь ты хочешь непременно понравиться и готов ради этого на все! — они уже говорили на повышенных тонах, и на скандаливших русских оборачивались люди за соседними столиками.

— Фильм ДОЛЖЕН нравиться зрителю, — упорно сдерживался от желания послать своего колючего собеседника ко всем чертям Кончаловский. — Для этого существуют разные механизмы, от низкопробных до поднимающихся на уровень высокого искусства. Смотри, у Феллини в «Восемь с половиной» приблизительно та же ситуация — художник в творческом тупике и депрессии. Но фильм не тонет в черноте, он искрится всеми красками! Самоирония Федерико действует сильнее, чем заплачки!

— Искрится красками балагана. Самоирония! Ха! Да почему это я должен работать на потребу тупицам, хихикая над собой?

— Конечно, чернота и мрак куда позитивней в воздействии на человеческую духовность… Ладно, оставим беспросветный мрак и краски твоего шедевра — они вполне логичны при таком смысловом наполнении. Ритм — вот главное, что хочется перемонтировать у тебя. Непременно ускорить музыку. Затягиванием ты насилуешь саму природу восприятия.

— Заторможенный ритм — мой основной принцип. Он обостряет внимание.

— Он хорош для кульминации. Нельзя абсолютизировать принцип.

— Если намерен развлекать. Я всегда относился к кино не как к зрелищу, тем более не как к развлечению. Оно должно стать духовным опытом, который делает человека лучше, — серьезно и строго заявил Андрей. — Я думаю, чтобы идти на поводу у зрителя, надо не иметь собственного достоинства. Это вас касается, господин Кончаловский.

— А я думаю, надо не иметь достоинства, чтобы публично объявлять себя соперником Брессона в борьбе за Гран-при!

Они разбежались в разные стороны и больше уже никогда не пытались прийти к взаимопониманию.

5

…В день оглашения решения жюри все собрались в номере Тарковского: Лариса и Ольга Суркова, Янковский, Иоселиани, переводчик Тарковского, профессор из Гренобля, представители итальянского телевидения. Тарковский метался из угла в угол, то заламывая руки, то грызя ногти. На него старались не смотреть, как стараются не смотреть на человека, сраженного недугом. В номере работал телевизор, в коридоре толпились журналисты.

Оглашенный результат был подобен удару молнии. Пальмовую ветвь получил японский режиссер. А Тарковский и Брессон были удостоены специальных призов жюри. Почетные премии Андрей уже получал. Увы, они не имели денежного приложения.

Андрей рухнул в кресло, а потом затравленным зверем вновь заметался по комнате.

— Нет, этому не бывать! Я приехал за Гран-при и мне не нужна эта нищенская подачка!

Кто-то доложил, что и у Брессона разыгралась аналогичная сцена.

Тарковского успокаивали, а вскоре выяснилось, что спецприз сопровождался премиями ФИПРЕССИ и экуменического жюри.

Постепенно Андрей стал приходить в себя. Но вечером на вручении премий он выглядел демонстративно обиженным. Подошел к микрофону следом за Брессоном, с трудом, поводя плечами, выдавил:

— Мерси.

Журналистам он сообщил, что возмущен распределением наград, по его мнению, несправедливым, и обвинил Сергея Бондарчука, входившего в жюри, в том, что тот якобы выступил против присуждения «Ностальгии» главного приза. Последовал период премьерных показов фильма по всему миру и бесконечных интервью. Тарковский отвечал на вопросы, то откровенно злясь, то впадая в пафос. В Америке после вдохновенной речи о миссии и призвании художника кто-то из молодых людей, признавших в Тарковском гуру, простодушно спросил:

— Что я должен делать для того, чтобы быть счастливым?

Андрей сначала вопроса вообще не понял, спросив сопровождающих:

— Кто этот человек, почему он задает такие идиотские вопросы?

А потом произнес целый философский монолог:

— Меня просто смешит заданный вопрос! Чувство счастья не может быть абсолютным, как не может быть абсолютной свободы. Сначала надо задуматься — для чего вы живете на свете? Какой смысл в вашей жизни? Почему вы появились на земле именно в это время? Какая роль вам предназначена? Разберитесь во всем этом. Поймите, что человек рожден вовсе не для счастья. Я считаю, что мы рождены для тяжелой работы. Жизнь дана нам для духовного роста, духовного совершенствования. И вообще, я не понимаю, кто сказал, что мы должны быть счастливыми? Человек не может жить только прагматическими целями, даже в очень хорошо организованном стаде. Он просто выродится. Христианская любовь начинается с любви к самому себе. Но такая любовь к себе означает не эгоизм, а способность к жертве ради ближнего.

Тогда ему задали встречный вопрос:

— А для чего нужны страдания?

— Конечно, нелепо предположить, что к страданию можно или нужно стремиться. И жертва вовсе не должна ощущаться самим человеком как ЖЕРТВА, на которую он решается. Речь идет о готовности к жертве как естественном состоянии души.

Вопрос:

— А как вы думаете, для кого создается искусство?

— Для меня нет никакого сомнения в том, что искусство — это ДОЛГ, то есть, если ты что-то создаешь, ты чувствуешь, что должен это сделать. Но только время покажет, смог ли я стать МЕДИУМОМ между УНИВЕРСУМОМ и ЛЮДЬМИ. В заключение я хочу сказать вам, что нельзя тешить себя иллюзией, что проблемы ДУХОВНЫЕ и ПРАГМАТИЧЕСКИЕ можно ОБЪЕДИНИТЬ. К несчастью, я максималист, и я скорее заставлю вас смотреть мои картины, чем сделаю хотя бы шаг вам навстречу, чтобы в угоду вам облегчить их восприятие!

В беседе с американскими журналистами заметно пренебрежение к их духовной нищете и упорное утверждение своих принципов общения со зрителем. Часто казалось, что Тарковский старается убедить в необходимости победы высших духовных ценностей не только других, но и себя самого.

Однако с годами сложная, противоречивая личность Тарковского явно не изменялась в сторону святости. Чем больше охватывала его жажда материального процветания, тем ярче расцветала дидактика.

Ратуя за бескорыстное искусство, маэстро сам отчаянно боролся за гонорары. Еще до фестиваля договорился о постановке в Ковент-Гардене «Бориса Годунова» через художника-постановщика Николая Двигубского, с которым вместе работал в «Зеркале». Николай женился на француженке и уже давно жил в Париже. Контракт Андрея оплачивали по высшему разряду, однако он постоянно требовал увеличения гонорара, ведь он теперь мечтал не о скромной квартире, какими довольствовались Феллини или Иоселиани, а о вилле с бассейном.

Лариса, столько лет положившая на возвеличивание мужа, жаловалась, что он заболел звездной болезнью: вел себя крайне резко и неуважительно даже с расположенными к нему людьми. Тарковский не постеснялся на художественном совете в Ковент-Гардене громко на чисто русском языке послать чем-то не устроившего его Двигубского к такой-то матери. И потребовал, чтобы тот немедленно покинул совет и не смел выходить на поклон после спектакля как художник-постановщик. Даже поставил условие Клаудио Аббадо, чтобы тот не приглашал Николая на прием после премьеры, заявив категорично:

— Либо он, либо я.

Глава 10
Гость в изгнании

1

После Канн Тарковский должен был вернуться в Москву, как того требовало Госкино. Ему обещали переоформить визу, но не делали для этого необходимых шагов. Тарковский вел себя в высшей степени лояльно, не допуская никаких негативных высказываний по отношению к СССР. Но, опасаясь того, что теперь уж ему на родине все пути будут перекрыты, принял решение как можно дольше задержаться на Западе, не отрезая пути к возвращению. Он посылал во все советские инстанции запрос о приезде к нему сына и тещи и просьбу о продлении заграничной командировки еще на три года, считая, что патриотический фильм, полный ностальгических терзаний по далекой родине, способен изменить в Москве отношение к нему. Но письма и просьбы Тарковского оставались без ответа.

Лариса дала гневное интервью: «Мой муж — русский художник, большой мастер, который никогда не занимался политикой. Я убеждена, что все, что с нами происходило — простои, закрытие фильмов, — результат целенаправленного действия. В итоге у нас нет выбора — либо смерть на родине, либо работа здесь! (…) Андрей прославлял русское искусство, а ему в XX веке отказывают в воссоединении с сыном и старухой, нуждающейся в опеке…»

Для режиссера началась нелегкая жизнь. Денег на новую картину не было. По приглашению различных культурных организаций Тарковский в конце 1984 года приезжает в Западный Берлин, где выступает с докладами, участвует в дискуссиях. Друзья выхлопотали ему стипендию Берлинского университета искусств — тысячу долларов в месяц в течение года. Живут Тарковские на окраине в районе Глинике, вдали от города, который действовал на Андрея подавляюще. Особенно давила, вызывая депрессию, разделявшая город стена. *«Берлин — совершенно разрушенный город. В воздухе витает такое чувство, что война здесь не кончена»,* — отмечает он в дневнике.

Тарковский спасался тем, что часто посещал музеи — Далем, замок Шарлоттенбург. Последний оказался как раз подходящим местом для съемок «Гофманианы», сценарий к которой он несколько раз пытался пробить еще в Москве. Но и здесь людей,

способных реализовать проект, не находилось.

Но вначале он хочет осуществить замысел, который занимал его многие годы, — снять фильм по собственному сценарию, который начал писать в ноябре 1983 года. Андрей надеялся, что новый фильм, наконец, изменит его положение и он получит желанный Гран-при в Каннах. Назывался сценарий «Жертвоприношение».

Шаткое положение за границей постоянно мучило Андрея. А Москва молчала, пренебрегая всеми его запросами. Однажды у отца Андрея — Арсения Александровича побывал директор «Мосфильма». Он ехал в командировку в Италию и мог бы передать Андрею письмо от отца. Через некоторое время Арсению Александровичу пришел ответ от Андрея. Казалось, что он был адресован не столько отцу, сколько ЦК или КГБ. Ведь Андрей не сомневался, что вся его корреспонденция проверяется «органами» и получает огласку в высших инстанциях.

> *«Дорогой отец! Мне очень грустно, что у тебя возникло чувство, будто я избрал роль «изгнанника» и чуть ли не собираюсь бросить свою Россию… Я не знаю, кому выгодно таким образом толковать тяжелую ситуацию, в которой я оказался «благодаря» многолетней травле начальством Госкино и, в частности, Ермашом, его председателем.*
>
> *Может быть, ты не подсчитывал, но ведь я из двадцати с лишним лет работы в советском кино около 17-ти был безнадежно безработным. Госкино не хотело, чтобы я работал! Меня травили все это время, и последней каплей был скандал в Каннах в связи с неблагородными действиями Бондарчука, который, будучи членом жюри фестиваля, по наущению начальства старался (правда, в результате тщетно) сделать все, чтобы я не получил премии (я получил их целых три) за фильм «Ностальгия». Этот фильм я считаю в высшей степени патриотическим, и многие из тех мыслей, которые ты с горечью кидаешь мне с упреком, получили свое выражение в нем…»*

Однако письмо не отражало истинную ситуацию. Молчание властей, и особенно ненавистного Ермаша, в ответ на все деликатные просьбы и вопли сводило Тарковского с ума. Он надеялся на весомость своего имени и на то, что родина не решится им пренебречь… Но им пренебрегли, и это унижение действовало сильнее любой пытки. Тарковские все больше

укреплялись в решении не возвращаться назад.

В Москве Ольга Суркова встретилась по просьбе Андрея с Арсением Александровичем, чтобы осторожно сообщить о намерениях сына остаться.

Он слушал рассказ по-светски сдержанно, только слегка подрагивали губы и в глазах затаилось страдание, которое он не хотел показать. Но, прощаясь, вдруг разрыдался на плече Ольги.

…Преданность Ольги Тарковскому ждало серьезное испытание. Она уже давно с болью замечала изменения, происходившие в Андрее. После Канн он отказался давать бесплатные интервью, постоянно жаловался на стесненное материальное положение и ругал скаредных «буржуев». Случилось и совершенно неожиданное — Андрей снял имя Ольги с подготовленной ими еще в Союзе книги.

Ольге Сурковой удалось переправить рукопись «Книги сопоставлений», которую не хотели публиковать в СССР. Теперь была возможность издать за границей объемный текст, состоящий из интервью Ольги с Андреем, бесед, сопровождавшихся выдержками из его дневников и комментариями Сурковой. Книга шла под грифом двух авторов и предполагала паритет в гонораре. Но теперь Тарковский решил издать книгу лишь с одной фамилией — собственной. Причем никаких угрызений совести при этом не испытывал — ведь он находился в затруднительном финансовом положении.

2

Летом Тарковские жили в «чайном домике» в Сан-Грегорио. Местные жители запомнили замкнутого, вежливого мужчину, всегда здоровавшегося со всеми, кто проходил мимо. Андрей подружился с умельцем-каменщиком. Иногда ездил с ним в горы собирать цветы или ежевику. Поляны с жужжащими над венчиками цветов пчелами были так похожи на те, заволжские, оставшиеся в детстве. А если лечь в траву и смотреть в небо, можно было почти вернуться туда… Андрей старался вспомнить, каким видел мир в те годы. Но подходил его лохматый спутник, садился рядом и начинал что-то говорить, восполняя жестами языковую несовместимость. Им даже удавалось обсуждать планы перестройки домика Андрея, чертя на песке каракули. Андрей делился мечтами о создании любительского деревенского оркестра и хотел придумать костюмы для музыкантов.

Свое будущее Тарковский видел в этой теснившейся у подножия замка деревеньке. Стать здесь своим и немного

барином, проживающим в старинных покоях, — каково, а? Вот советские начальники будут локти кусать! Он предавался мечтам, однако по причине замкнутого характера русский маэстро не стремился к общению с местным населением и большую часть времени проводил в садике «чайного домика».

Здесь, под старыми деревьями стояла мебель из ивовых прутьев и часто обсуждались самые болезненные вопросы. Ведь Андрей, попав, как он считал, в опалу, вполне серьезно опасался, что может быть убит или похищен сотрудниками КГБ. Но пока не хотел делиться своими опасениями с женой. Тем более — в такой тихий и мирный вечер. Тяжело падали в траву перезревшие персики, ветерок кружил ароматы каких-то желтых цветов, стоящих стеной; далеко на склоне звучала дудочка — пастух собирал стадо. Какое здесь КГБ? Курам на смех.

Андрей, редко пребывавший в расслабленном состоянии, пил кофе в садике, наблюдая, как садится за холм солнце, золотя старинный замок, ослепительно играя в стеклах узких окон.

— Если судьба сделает мне этот подарок, то непременно организую в сих древних покоях киноакадемию для лучших режиссеров мира, — он щурился, напоминая давнего малыша Рыську. — Вообразите, мэтры со всех концов мира будут приезжать сюда и набираться духовности. Я стану проводить семинары два раза в год, нет, пожалуй, каждый триместр.

— Будете приезжать сюда из Москвы? — усмехнулась Лариса, смешивая в блюдце творог со сметаной. — Так вас и пустят!

— В России что-то, возможно, изменится.

— Да что может измениться у этих монстров? Настал, наконец, момент плюнуть им всем в рожу и добиваться тут статуса. Хватит сидеть и мямлить о своей лояльности.

— Лара, я беспокоюсь о наших близких, которых придется оставить в заложниках.

— Мать и сына мне не могут не отдать!

— Я особенно боюсь за отца. Он уже совсем не молод. Тюрьмы ему не пережить.

— Да что за страхи вы накачиваете! Прямо граф Монте-Кристо какой-то! В СССР давно не сажают родителей тех, кто сбежал за кордон. А потеря работы и партбилета пенсионеру все равно не грозит, — Лариса намазала на щеки приготовленную творожную маску — деревенские продукты были отменного качества.

— Вы становитесь похожи на актера театра «Кабуки». В начале гримировки. Процесс длится несколько часов и в глаза актеров, играющих злодеев, кладут жгучее семя, чтобы белки покраснели. Такой натурализм при полной условности! Каждое

выступление для актера — поступок.

— А вы способны только на манифесты. И совершенно не способны к поступкам! Хотя… — она язвительно рассмеялась. — Хотя встретить жену, прилетевшую из Москвы, с любовницей — настоящий героизм!.. Вы хотя бы понимали, что это цинично, Андрей? Вы не только не пытались скрывать, что у вас был роман с Донателлой Баливо, вы открыто демонстрировали оскорбительный для жены факт! — Лариса, в соответствии с отработанными ею приемами скандалов, была готова к бурным слезам. Останавливали маска и тот главный вопрос, к которому она вела беседу. Сорвалась на любовницу — зло же берет!

— Вы тоже многое не слишком скрывали… — Андрей осмелился сделать шаг к конфликту. Настроение вмиг испортилось — он вспыхнул, вскочил, толкнув плетеный столик. Стеклянная вазочка покатилась в траву. — Вы всегда цинично водили меня за нос!

— Отлично! — всплеснула пухлыми руками Лариса. — Вы еще избейте меня! — она встала и подбоченилась — большая и сильная рядом со щуплым, как подросток, мужем. Окинула его презрительным взглядом сверху вниз: — Исхудали от нервов и баб. И все свои губы от злости сожрали!

— Лара! Тише… — он застыл, смотря в гущу сада расширившимися глазами, — Там какой-то человек!

— Ну и пусть! Деревенские привыкли собирать фрукты в заброшенном уголке. Хоть бы какой-нибудь забор ваш приятель поставил.

— Нет, это совсем другое, — он сел и понизил голос до шепота: — Лара, я заметил, что за мной следят! Думаю, КГБ решил выкрасть меня и увезти в Москву. Они боятся международного скандала!

Лариса застыла с открытым ртом, придумывая реплику похлеще. Но смекнув, что страх делает мужа еще более беспомощным, изменила тактику:

— А что… Они способны на все. Даже на крайние меры! Вы мало смотрите детективов — достаточно укола зонтика в толпе, и человек умирает якобы от сердечного приступа.

— Неужели они могут меня убрать?

— Надо быть осторожней. Пойдемте лучше в дом. Да решайтесь вы на что-нибудь! — подтолкнула мужа к двери Лариса. — А то ведь, и в самом деле, ткнут в толпе иголкой… И останусь вдовой.

3

Тарковскому объяснили сведущие люди, что изменить свое положение и повлиять на решение властей можно лишь при помощи давления прессы и мирового общественного мнения. На публичное выступление Андрей решился от отчаяния. Он согласился провести пресс-конференцию, которую устраивал в Милане Владимир Максимов с помощью некой народной партии, враждебной Советскому Союзу. Положение Тарковского глубоко волновало этого закаленного борца за социальную справедливость. Он использовал всю силу убеждения, дабы объяснить знаменитому изгнаннику необходимость предпринять решительный шаг и порвать с так долго мучившим его государством.

10 июля 1984 года утром было подано такси, чтобы отвезти супругов в аэропорт. Это был отчаянный поступок для запуганного воображаемыми происками КГБ Тарковского. Всю дорогу он боялся похищения и выглядел затравленным, безвременно постаревшим мальчиком.

В миланской гостинице его ждал Максимов с Ириной Иловайской-Альберти — главным редактором «Русской мысли», Ростроповичем и Любимовым. Андрей пришел в ярость. Кивая на Любимова, громко зашептал Максимову в ванной комнате:

— А этот зачем здесь? Везде успевает сунуться со своими диссидентскими штучками. Зачем меня с ним мешать? Я не диссидент и театр его терпеть не могу! — он трагически заломил руки: — Ах, зачем, зачем все это…

Пресс-конференция предполагала весомое вмешательство общественности в судьбу отвергнутого родиной режиссера. После возмущенного выступления Максимова взял слово Мстислав Ростропович:

— Меня выгнали за пределы родины 10 лет назад за подписание письма в защиту Солженицына. У нас подлежали преследованию многие великие художники. Уровень культуры нашего правительства так низок, что они просто не в состоянии оценить подлинное искусство… И не случайно, что свой новый путь Тарковский находит в Италии — стране великих культурных традиций. Я желаю своему великому другу успехов! И я уверен, что своими страданиями этот человек еще не раз обессмертит свой народ.

Тарковский поднялся под вспышки блицев со стиснутыми зубами. Он решился не сдерживать больше обиду:

— Сегодня я переживаю большое потрясение, и я хочу объяснить причины, которые заставляют меня остаться за пределами нашей страны. Госкино СССР создало для меня такие условия, что в течение 24 лет я сделал всего 6 картин. И снимал

не то, что мне больше всего хотелось, — самые интересные заявки отклонялись. Такие большие простои стали проблемой выживания для моей семьи. Смею думать, что всеми своими картинами я принес некоторую пользу советскому киноискусству. Но при этом ни один из моих фильмов не получил премии внутри Союза и никогда не был представлен ни на одном внутрисоюзном фестивале с того момента, как председателем Госкино стал Ермаш. Я был просто вычеркнут из списков трудоспособных кинематографистов…

Он говорил долго, не пренебрегая подробностями. Вспомнил и свой 50-летний юбилей, нарочито «забытый» чиновниками, и отказ в путевке, и участие Бондарчука в жюри Каннского фестиваля с целью «зарезать» «Ностальгию» — с лояльностью было открыто покончено.

— Из этого всего я понял, что они ненавидят меня. Все мои письма в ЦК остались без ответа. Я писал Андропову и по всем инстанциям — в консульский отдел в Риме с просьбой продлить мне визу на три года — никакого ответа.

Если бы мне хоть кто-то ответил, я бы не решился на то, что происходит сегодня: они оттолкнули меня, и мы решили не возвращаться, хотя это очень тяжкое заявление. Оставить родину для меня — трагедия.

На вопрос репортера «В какую страну вы теперь направитесь для жительства?» Тарковский ответил: «Для нас самое главное было принять это решение. Все остальное уже не имеет никакого значения».

Зимой 1984–85 годов он снова попадает в мучительный для него город на Берлинский кинофестиваль. Едет с надеждой получить заслуженные почести. Однако здесь кипят иные страсти и Тарковскому уделяют мало внимания. Он оскорблен, считая, что вполне достоин того, чтобы являться центральной фигурой на любом кинофестивале.

Тарковский был не только противником, он был естественным антагонистом коммерческого искусства. Это явление он презирал больше всего на свете как угрозу самому ценному и святому для него — высокому киноискусству.

Здесь же в почете были режиссеры, сумевшие добиться большого зрительского успеха. И принцип авторского кино не конкурировал с принципом коммерческого — они сосуществовали на равных правах, что само по себе раздражало Тарковского. Сейчас на примере «Ностальгии» он начал понимать, что разговоры об элитарности его фильмов отнюдь не выдумка советских кинобонз. А элитарное авторское кино не приносит

дохода! Об этом ему когда-то говорил Феллини, но Тарковский полагал, что его-то фильмов-сенсаций законы коммерции не коснутся. Он отрицал коммерческое искусство, но стремился к весомым гонорарам, никак не умея совместить эти установки.

Одна из кинодам, продремав весь показ «Ностальгии», спросила его: «А не могли бы вы, Андрей, делать свои фильмы немного повеселее? Тогда бы их было интересней смотреть!» Это уже звучало как оскорбление, которое он с трудом стерпел.

4

В следующем году Тарковский посетил Стокгольм для обсуждения своего сценария в шведском Киноинституте. Вопрос упирался в деньги — фильму необходим был продюсер. В его заявке были сформулированы именно те моменты, которые вдохновляли прогрессивную общественность Запада на борьбу с нонконформизмом: *«В фильме будет речь идти о следующем: если мы не хотим жить как паразиты на теле общества и питаться плодами демократии; если мы не хотим стать конформистами и идиотами потребления, то мы должны от много отказаться… Лишь когда знаешь, что готов пожертвовать собой, можно добиться воздействия на общий процесс жизни. Цена — это, как правило, наше материальное благосостояние. Нужно жить так, как говоришь, дабы провозглашенные принципы перестали быть болтовней и демагогией».*

Всем было ясно, что имя Тарковского гарантировало качество, идеи — признание передовой общественности и критики, но то и другое никак не было способно обеспечить коммерческий успех.

Затруднительное материальное положение Тарковского и уважение к его имени заставило западных продюсеров помочь Андрею начать новую работу. Основным продюсером стала Анна-Лена Вибум из Киноинститута — та самая, что продремала показ «Ностальгии» и выразила Тарковскому пожелания делать фильмы чуть-чуть повеселее. Госпоже Вибум удалось привлечь к финансированию фильма Германию, Великобританию, Италию. Однако даже «в складчину» удалось собрать на фильм весьма ограниченные средства. Снимать Андрей решил на острове Готланд.

Заявление Тарковского на пресс-конференции о своем решении остаться за границей не вызвало ожидаемой реакции советских властей. По-прежнему — никакой реакции на просьбы Тарковских о приезде сына и матери.

10 ноября 1985 года в дневнике Тарковский пишет: *«В Риме мы с Ларисой были в министерстве иностранных дел. Нам хотят помочь. Как? Нас просили подождать неделю, чтобы обдумать необходимые шаги для приглашения наших родных. Из Москвы поступают плохие вести. Ужасные дни, ужасный год. Господи, не покинь меня!»*

Глава 11
«Жертвоприношение». От проповеди к жертве

Впереди новая работа, конечно же — самая главная, в которой необходимо высказать наболевшие, чрезвычайно важные для человечества мысли и снять его так, чтобы уже никто не мог сказать, что «Рублева» ему не переплюнуть. Да, «Рублев» вошел в сотню лучших фильмов мирового кинематографа, но ведь он, Тарковский, презираемый родиной, годами живший со связанными руками, может сделать и лучше. Главное, он знает теперь, о чем надо говорить, нет — кричать! И он убежден что кино — самое мощное средство воздействия на человека.

Высказывания Тарковского в прессе относительно нового фильма отчетливо определяют его исходную позицию. Мысль о неизбежности мировой катастрофы он повторяет часто и упорно:

«Мы живем в важнейший период истории нашей планеты и должны осознать, что это переломная эпоха. Многое зависит от самих людей. Сейчас решающие времена, надо действовать и понимать, почему это необходимо. И еще я хочу подчеркнуть, что главная задача искусства — это разрешение духовного кризиса, царящего во всем мире. В обществе должно быть что-то такое, что стимулировало бы духовное развитие и развивало бы в человеке чувство собственного «я», побуждало бы его стремиться к индивидуальности и гуманности. Эту функцию призвано осуществлять Искусство — самый бескорыстный из всех видов деятельности человека».

В дневнике Тарковский пишет: *«Сейчас человечество может спасти только гений — не пророк, нет! — а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?»* Вполне закономерен ответ: в роли мессии Тарковский видел самого себя — истинно свободного от материальных стимулов, находящегося на высшей ступени нравственности творца.

«Мой фильм называется «Жертвоприношение». А разве готовность к жертве не должна являться естественным состоянием души? Фабула проста: человек оказывается в ситуации начала атомной войны. Уединившись, герой молится о том, чтобы время вернулось вспять и этого не было. В какой-то момент он засыпает, а когда просыпается, начинает сомневаться, не приснилось ли ему страшное сообщение. Но он все же чувствует себя обязанным реализовать обещание, данное Богу, — отказаться

от всякой лжи и сжечь любимый дом. Когда он совершает поджог, его воспринимают как сумасшедшего и увозят в сумасшедший дом. Но для него остается не ясным — правы ли его близкие или он сам, сохранивший мир ценой своей жертвы. Я хочу поднять вопрос о значимости личной ответственности и личной веры человека, способного взять персональную ответственность за судьбы мира в противовес общественной безответственности, царящей вокруг».

Удивительно, как умел он верить в собственные слова и какую значимость придает молчанию. Молчит с «чужими» партизан Иван, налагает на себя обет молчания Рублев, отрезают язык у скомороха, молчит сын героя в «Жертвоприношении», который, в свою очередь, принимает обет молчания, и, наконец, последние слова последнего фильма Тарковского произносит заговоривший мальчик: «В начале было Слово».

Весной 1985 года Тарковский с женой и съемочной группой отправляется на остров Готланд, где предстоят съемки фильма «Жертвоприношение».

Оператором фильма стал Свен Нюквист — постоянный оператор Бергмана, отлично умевший создавать то мистическое смешение сна, фантазии, яви, которое необходимо Тарковскому. Главная роль была отдана Эрланду Йозефсону, сыгравшему Доменико в «Ностальгии», как лучшему претенденту на роль «спасителей мира» из породы полусумасшедших фанатиков идеи. Природа Готланда, напоминавшая северную российскую природу, способствовала лучшему восприятию западным зрителем стилистики фильма и сближала его с лентами Бергмана. Российскому же зрителю в старом доме, с креслами в густой траве мерещился усадебный чеховский быт. Съемки происходили светлыми северными ночами, так как дневной свет казался Тарковскому слишком ярким, оптимистическим.

Сюжет, абсурдный с точки зрения житейской логики, естественно продолжал мотивы «Сталкера» и «Ностальгии». Любимые приемы, сюжетные, этические и фабульные мотивы Тарковского как бы включают «Жертвоприношение» в единую канву снятых им фильмов.

Фабульная основа — семейные отношения, отцовство, детство, дом. Господин Александер (герой истории) — модификация образа Отца, Учителя, Провидца, Мессии — человека не от мира сего и именно потому прозревающего, видящего «очами души своей» мирские грехи. Чудак-фанатик, воспринимающий самопожертвование как священный долг человека.

Фильм начинается с долгого, бесконечно широкого плана: маленькие человеческие фигурки копошатся у сухого дерева.

Сквозь титры проступает из темноты экрана старое живописное полотно: старик протягивает сосуд младенцу, возлежащему на руках Мадонны, — «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи, хранящееся в галерее Уффици. Звучание баховских «Страстей по Матфею» усугубляет настроение вдохновенной сосредоточенности, переходя в крики чаек, шум моря. Этой прелюдией открывается за титрами пейзаж зеленеющей равнины под серым небом и вьющаяся по берегу свинцового моря дорога. На дороге появляется велосипедист Отто — некий странный персонаж, отчасти родственный Доменико из «Ностальгии». Все это подано с многозначительной замедленностью ритма, должной настроить зрителя на серьезность действа.

В прелюдии уже заложена завязка мотивов: младенец, принимающий из рук волхва свое удивительное и страшное будущее. В смысловой ряд, как эпиграф, вписывается главный тезис: ЕГО жертва во имя человечества и поправшее смерть Вознесение. Репродукция «Поклонения волхвов» висит в кабинете Александера. Еще не раз лица людей будут отражаться в стекле картины, как бы наслаиваясь на изображение Леонардо и напоминая о младенце, которому преклоняются как будущему мученику и искупителю.

Алекс купил дом, где родился его сын по прозвищу Малыш и в котором он теперь живет со всей семьей. Здесь и плетется запутанный клубок семейных отношений, многозначительных и малопонятных.

Две женщины Александера — англичанка Аделаида и итальянка Евгения — экзотические, экстравагантные, откровенно психически ненормальные, превращают жизнь героя в клубок боли и обид, сюжет — в напряженную смесь мало проясненных эпизодов. В эту атмосферу странного дома вторгается чуждый элемент — маргинальный персонаж Отто. Появляются и две простоватые служанки — Мария и Юлия, женщины из села, сочувствующие напряженному настроению в семье. Дурной дом, странная семья, странные отношения — здесь легко можно потерять рассудок. Или, теряя рассудок, нырнуть в глубины духа, прозревая беды и катастрофы. Присутствие необъяснимого, как в «Сталкере», обозначается странными звуками, от которых начинают дрожать стеклянные предметы — посуда в буфете, оконные стекла. Этот звук сопровождает сдвиги в реальности: сон Александера как бы продолжает развитие семейной драмы и незаметно вплетается в реальность. Герой слышит по радио объявление о начале ядерной войны. Он потрясен и впервые в жизни обращается к небу с мольбой, «потому что война эта — последняя, страшная, после которой не останется уже ни

победителей, ни побежденных; ни городов, ни деревень; ни травы, ни деревьев, ни воды в источниках, ни птиц в небе…». В трансе самопожертвования Александер обещает Господу отказаться от всего — от семьи, от любимого сына, стать немым, «лишь бы все сделалось как прежде».

И снова наваждение — сон во сне, в котором является Отто и предлагает Александеру выход: поехать на хутор и переспать со служанкой Марией. Это деяние, по его словам, — единственный способ спасти мир.

Еще на родине Тарковский задумал фильм, в котором человек исцеляется от рака благодаря ночи, проведенной с ведьмой. Здесь тема самоспасения преобразилась в притчу о человеке, который, жертвуя собой, спасает мир. Несмотря на странность предложения, Александер, вооружившись пистолетом, на велосипеде Отто спешит на хутор. Эпизод у Марии не менее странен как в контексте самопожертвования, так и для смыслового усиления главной темы. Пожилой, совершенно не одержимый эротическими настроениями человек объясняет простой женщине, почему должен лечь с ней в постель. Объяснение не убедительно, Мария боится сумасшедшего. Лишь приставив к виску женщины пистолет, герой вымаливает у нее любовь-милосердие. И тут, как и в «Зеркале»: обоюдное самопожертвование поднимает их над постелью. Вознесение? Нарастает, усиливая мощь, все тот же звук, обозначая сдвиг в реальности.

Господин Александер просыпается в своем кабинете и не может понять, что ему приснилось, а что произошло на самом деле. Режиссер оставляет непроясненными оба варианта. Утренний семейный завтрак на траве так привычен в своей детальной обыденности. Но и он не убеждает Александера в фантастичности его видений. Он начинает готовиться к незамедлительному исполнению своего обета. Облачившись в халат с даосскими символами на спине, он отсылает всех на прогулку. Затем сваливает на террасе мебель и поджигает свое имущество. Занялось нешуточно. Всепожирающий огонь не вынесла камера.

За шесть минут, пока длился эпизод, дом сгорел полностью. А ведь на фоне пожара должно состояться прибытие санитарной машины, увозящей Александера в сумасшедший дом. Идея имитации пожара для Тарковского была неприемлема — все должно быть настоящим, особенно этот жертвенный огонь. Пришлось за несколько дней заново возвести дом и снова его поджечь. Эпизод удалось снять полностью: горит неподдельным пламенем любимый дом Александера. Спешит неведомо кем

вызванная скорая, деловитые санитары вяжут и увозят героя под мощное звучание Баха. Аделаида, обессилев, оседает в непременную лужу.

Вслед за этим возвышенным и нелепым финалом, словно пародирующим самого себя, как и в «Ивановом детстве», возникает эпилог — сухое дерево, под которым лежит поливший его Малыш. Камера медленно поднимается. Сухое дерево, сквозь сучья которого видны море и небо, зацветает.

Основная сюжетная линия задуманной Александером жертвы сплетена с другой — его отношениями с сыном. Александер — не простой обыватель. Это интеллигент высшей степени образованности и духовности. Прототип Александера — конечно же, переосмысленный в русле главной идеи фильма — Арсений Тарковский. Александер — эссеист, теоретик искусства, университетский преподаватель. Однажды, гуляя со своим сыном, он втыкает в землю сухую корягу и рассказывает притчу о монахе, который в течение пяти лет поливал мертвое дерево, и оно расцвело, ибо духовная сосредоточенность и жертвенность всегда вознаграждаются свыше. Малыш, перенесший операцию на горле, не может говорить. Он лишь внемлет речам отца, глубоко осмысливая, по-видимому, сказанное.

«Фильм продолжил русло моих прежних картин. Но здесь я более старался объединить эпизоды поэтическим смыслом. Поэтому повествование обрело форму поэтической притчи, хотя в нем много автобиографического, — пояснял Тарковский Эрланду Йозефсону. *И дом, построенный у моря, — это история нашего дома в деревне. И все персонажи в этом фильме из нашей жизни. Малыш — это я… В этом фильме главный герой очень любит мальчика и постоянно говорит с ним на разные, очень серьезные темы, смысл которых мальчик даже не понимает… Вообще, между отцом и мной тоже были подобные разговоры — когда я еще был маленький и мы часто ходили с ним гулять. (…) У меня это воспоминание осталось на всю жизнь, эти прогулки, когда он говорил со мной».*

Общение Александера с молчащим сыном превращается в сплошной монолог отца. И, похоже, это лучшие эпизоды фильма. Вот они оба — большой и маленький, сидят на траве в сосновой роще, отдыхая после прогулки. «Да не бойся, не бойся, Малыш, — убеждает отец, озвучивая собственные мысли. — Нет никакой смерти. Есть, правда, страх смерти, и очень он мерзкий, страх этот, и очень многих заставляет частенько делать то, чего люди не должны были делать. Как бы все изменилось, перестань мы бояться смерти».

Съемки шли в течение пяти недель. И все это время

Тарковский неотрывно следил за каждой деталью, попадающей в кадр. Оператора Свена Нюквиста вначале раздражало, что русский режиссер постоянно смотрит в кинокамеру. Потом он понял, что иначе этот требовательный мастер работать не может. Все дни, пока шли съемки, Тарковский провел на ногах и даже с увлечением прыгал через веревочку в минуты отдыха. Он не подозревал, что уже серьезно болен.

Расцветшее деревце, воскрешенное усилием веры, — символический финал всего творчества Тарковского. И титры, идущие на его фоне: «Посвящается фильм моему сыну Андрюше, с надеждой и верой». Посвящение говорит о том, что этот фильм для него имел значение заклинания, некоего магического действия, способного повлиять на реальность, изменить ее.

Показ фильма чуть ли не совпал с трагедией в Чернобыле. Все западные газеты заговорили о том, что Тарковский предвидел атомную войну и его фильм предупреждает об этой опасности.

«Жертвоприношение» было выдвинуто на конкурсную программу Каннского фестиваля 1986 года как фильм производства шведского Киноинститута при содействии Министерства культуры Франции.

Оператор Свен Нюквист получил специальный приз за лучшие художественные достижения, фильм же был награжден премиями ФИПРЕССИ и экуменического жюри.

Снова не Гран-при? Можно сказать, что на этот раз не сработал отказ Тарковского от эмоционального завоевания зрителя, оставив не достаточно впечатленными фильмом даже опытных знатоков его стиля. Явно сконструированная фабула смущает чрезмерной дидактикой, усугубленной многозначительно затянутым ритмом.

Умение высказать невысказанное — трудный способ разговора с аудиторией. Приемы Тарковского все еще опирались на избранный в юности «идеал кинематографического стиля» — Брессона. Но время менялось, выдвигая новые требования.

Ингмар Бергман писал: «Тарковский для меня самый великий, ибо он принес в кино новый, особый язык, который позволяет ему схватывать жизнь как сновидение». Однако язык, позволяющий показать «жизнь как сновидение», в эти годы перестает целиком поглощать самого Бергмана. Знаменитый швед перестает снимать, придя к убеждению, что разрабатываемая им эстетика — лишь ответвление, а не единственный главный путь киноискусства. Тарковскому необходимо было большое мужество, чтобы в противовес изобретательности коммерческого кино (часто отрабатывавшего наиболее эффективные способы воздействия на зал) развивать дальше принципы, ведущие в

тупик, — отстраненность, холодность, многозначительную весомость затянутого ритма. Даже при огромной внутренней пронзительности сила воздействия на зрителя заметно терялась. В «Жертвоприношении» он дошел до конечной точки, двигаясь по нарастающей мессианского мотива — от исповеди к проповеди, от проповеди к жертве. Фильм стал логическим завершением этого пути.

Фильмы Тарковского с их снами, взрывающими мучительную реальность, с их расхождением многозначительной визуальной образности с тривиальностью текста, с их многослойной метафоричностью, смутно указующей на Нечто самое главное, поднимающее зрителя над прозой жизни, создали его уникальный авторский стиль. Стиль Тарковского, как отпечаток его неповторимой индивидуальности, не подлежит копированию (использование внешних приемов — всего лишь подделка). Отдельные элементы языка кинематографа Тарковского стали почти неизбежными составляющими всего последующего кинопроцесса: неудачно или удачно — но находки Тарковского присутствуют почти в любом хорошем современном фильме.

Последний фильм Тарковского получил неоднозначную оценку у зарубежного зрителя — раньше на него нападали лишь просоветские, «получившие указания свыше», критики. Теперь — те, кто прежде был готов увенчать его лаврами.

Зрители, не лишенные здравого смысла, и придирчивые критики сочли потуги Александера спасти мир смешными и даже безумными. Один английский киновед язвительно заметил, что «своим поступком он разоряет семью почти так же радикально, как война». Появилась статья под названием «История из жизни сумасшедшего или апокалипсическое прозрение?».

Тарковский дал отпор критикам в прессе, раз за разом повторяя, что многозначность в построении фильма сознательная, а «дурные сны и видения — выражение состояния мира и собственной судьбы».

Автобиографичность всех фильмов Тарковского, которую он настоятельно подчеркивает, — это не только эпизоды и мотивы из личной истории. Эволюция его творчества, от бесхитростного и неожиданного «Иванова детства» до вычурного и исповедального «Жертвоприношения», четко сохраняет стержневую линию внутреннего развития режиссера, вернее, стабильность его главного импульса — стремление победить волевым усилием жестокую Зону — территорию бездуховности, власти материальных сил.

Герои Тарковского, носители авторского «я», не способны ощутить радость бытия ни в Москве, ни в прекрасной Италии, ни

на космической станции, ни в России XV века, ни в Швеции на закате XX столетия. В римском дневнике 1984 года он записывает: *«Я не могу жить в России, и здесь я тоже не могу жить!»* Это не только вопль вынужденного эмигранта, но и неизменный внутренний импульс творчества Тарковского, его доминирующее психологическое состояние — сумеречное, предапокалиптическое. С этим мироощущением он родился, его и пытался выразить всеми силами данного ему свыше Дара.

…Рыська, Рыська, о чем кричал ты денно и нощно в своей картонной колыбельке? Что открылось тебе в вечной обители душ, из которой явился ты на свет Божий? Боль грядущих обид, отчаянье непонимания? Или пугали младенца скрежещущим грохотом терзавшие землю войны? Или слепили фальшивым блеском золотые слитки, душащие забывшего о своем предназначении человека?

А может быть, ты увидел в непроглядной дымке судьбы свой страшный, обидно зловещий конец?

Глава 12
Прощание

«Жертвоприношение» — единственный полностью зарубежный фильм Тарковского. Он же и последний фильм, прозвучавший как завещание.

Этот фильм он делал из последних сил. Пять съемочных недель, державшие Тарковского в постоянном напряжении, отняли много сил. В Рим с острова Готланд он вернулся уже тяжело больным.

Еще в Берлине у Андрея появился сильный кашель, на который он не хотел обращать внимания, виня во всем дурную ауру разрушенного города и перенесенный в юности туберкулез. Времени болеть у него не было. Предстоял монтаж и озвучивание фильма, а на душе лежала прежняя тяжесть: четыре года он безрезультатно добивался разрешения увидеть сына и старушку Анну Семеновну. Не изменило ситуацию и его отчаянное заявление о решении остаться за границей.

Когда он приехал во Флоренцию работать над монтажом «Жертвоприношения», у него постоянно держалась небольшая температура, и это уже начинало беспокоить. Мучили слабость, озноб, как при затяжной простуде.

18 ноября 1985 года. *«Я болен. Бронхит и нечто абсурдное в затылке и в мышцах, которые давят на нервы, что вызывает сильные боли в шее и течах. И в то же время надо озвучивать фильм».*

Во Флоренции мэр города, почитавший русского маэстро, подарил ему с женой уютную квартиру. Только покоя нет. Нет радости собственного жилья в этом волшебном городе, полном теней живших и творивших под сенью пиний русских классиков. Достоевский, Гоголь, Тургенев… Ему не до наслаждения завораживающими пейзажами — надо довести фильм до конца.

24 ноября. *«Я болен. Даже довольно опасно. Ужасная напряженность между мной и продюссершей из-за длительности фильма — 2 часа 10 минут».*

30 ноября. *«Врачи обеспокоены моим состоянием. Пришлось сделать общий анализ крови и рентген».*

11 декабря. *«Что со мной? Новое обострение туберкулеза? Воспаление легких или даже рак? Сегодня я видел во сне Васю*

Шукшина. Шла игра и кто-то сказал: «Пора рассчитаться». В том смысле, что игра кончилась и пора подсчитать результаты».

Он запоминал и непременно толковал собственные сны. Многие вошли в ткань фильмов. Но этого фильма об умирании уже не будет.

13 декабря. *«Сегодня и в самом деле черная пятница. Я был у врача в клинике… Они взяли пробу ткани из таинственной опухоли у меня на голове… Я должен был заключить в Италии договор о страховании жизни. А теперь это, пожалуй, будет очень трудно сделать».*

Тарковский опасается какой-то тяжелой болезни, но не хочет, просто не может поверить, что болезнь может быть смертельной. Он собирается жить, работать, снимать фильмы, перестраивать домик в Сан-Грегорио или даже… А вдруг пыльные залы строгого замка ждут его? Вдруг «Жертвоприношение» вырвет, наконец, у строптивого жюри Гран-при?

15 декабря. *«Человек живет, зная, что раньше или позже он умрет, но не знает когда. И поэтому он отодвигает этот момент на неопределенное время, что помогает ему жить. Но я знаю это, и ничто не поможет мне жить дальше. Но самое главное — Лариса. Как ей сказать? Как я могу своими руками нанести ей этот ужасный удар?»*

Вердикт вынесен — рак. Но ведь эта болезнь не обязательно влечет за собой скорую смерть? Есть случаи излечения. И разве можно поверить в то, что тебе, именно тебе — гению, личности исключительной, предопределена худшая участь? Тарковскому снится Пастернак и его предсказание на спиритическом сеансе. *«Он знал, что я сделаю всего семь фильмов, но не включил в этот список «Каток и скрипку», которую, собственно, считать не следует».*

Ему необходимо, чтобы некто сведущий немедленно убедил его в возможности лечения его болезни. Врачей спрашивать страшно. И он звонит итальянскому другу, кинооператору Франко Терилли: «Приезжай сейчас же во Флоренцию!»

Терилли застал лежавшего в постели Андрея. Попросив Ларису оставить его вдвоем с гостем, он знаком подманил Франко поближе:

— Не бойся того, что я тебе скажу, — произнес Андрей почти шепотом, — сам я этого не боюсь. Мне звонили из Швеции — у меня обнаружили рак. Жить осталось совсем немного.

Терилли опешил. Он слышал о болезни Андрея, но ведь на съемках фильма, которые он посетил, режиссер выглядел таким молодым и энергичным!

— Возможно, ошибка… Я же видел, как совсем недавно, на Готланде, ты прыгал через веревочку! — с преувеличенной бодростью возразил друг.

— А теперь… Теперь временами вою от боли.

— Даже если диагноз верен, это еще не приговор. Я знаю многих, кто успешно прошел лечение и забыл о болезни.

Бледные тонкие губы Андрея растянулись в усмешке. От них побежали к вискам и к подбородку похудевшего лица глубокие параллельные складки, образуя подобие вырезанной из дерева туземной маски. Внимательный к лицам, как все операторы, Терилли отметил, что никогда не видел таких морщин.

— Ты смотришь на эти борозды? — больной коснулся пальцем щеки. — Наследственные линии. Точно такие у моего отца.

— Он жив?

— Как бы я хотел увидеть старика… Господи, помоги мне в этом, — Тарковский отвернулся к стене. Терилли показалось, что он видел мелькнувшую слезу.

— Нет, Франко! Я плачу не о себе, — он повернул к другу просветленное лицо и проговорил спокойно и торжественно, как заклинание: — Я не боюсь смерти.

Рождество 1985 года Тарковские отмечали в собственной квартире во Флоренции.

— Замечательный город! — Лариса накрывала стол рядом с пушистой искусственной елкой. — Безвозмездно предоставил квартиру с мебелью. Мне даже кажется, что мы опять у себя!

— Только елка из пластика.

— Кто же знает, как твоя аллергия прореагирует на настоящую хвою.

— Лучше убери чесночный соус, меня мутит от этого запаха… И причем здесь вообще аллергия, — Андрей приподнялся, чтобы взять трубку зазвонившего телефона. Лариса подала ему аппарат.

Коротко поговорив, он доложил жене:

— Это мэр. Поздравил и сказал, что очень рад, что мы живем в этом городе.

— Ты тараторил почти сносно.

— Уж говорить «пронто» и «си» я научился. А на вопрос, как я себя чувствую, ответил «хорошо», — он отдал телефон и схватился за голову: — Мерзкое ощущение — слабость и тошнота.

Но главное — фильм! Это же мой самый главный фильм. Я должен завершить озвучивание!

— Андрюша, давайте мыслить трезво. За «Жертвоприношение» вы получите деньги неизвестно когда. Медицинской страховки у вас нет, а курс лечения требует значительных денег — 40 тысяч франков. Только одно обследование сканером стоило 16 тысяч!

— Что вы предлагаете? Может, мне не лечиться? Или бросить озвучивание?

— Напротив. Лечиться, и у прекрасного специалиста. Вы должны позвонить Марине Влади. Ведь она беспокоилась о вашем здоровье, узнав о болезни из прессы. А муж ее — лучший специалист-онколог Франции!

— Это неудобно, после того, как я не снял ее в «Зеркале».

— Вот о чем вспомнили! Тогда вам было плевать на деликатности. Терехова вас волновала больше всего на свете.

— Ах, перестаньте все время говорить пошлости… Мне даже от вашего голоса плохо… — он лег на диван и отвернулся к стене.

Зарыдав бурно, отчаянно, Лариса убежала в другую комнату. Было слышно, как скрипнула под ее рухнувшим телом кровать.

Лариса с восхищением рассказывала: «Узнав о бедственной ситуации Андрея, Марина просила его немедля приехать к ней. Она без лишних слов вынула чековую книжку и выписала чек на нужную сумму. В дальнейшем муж Марины Влади, профессор Леон Шварценберг, стал лечащим врачом Андрея». Марина вспоминает: «Он позвонил мне и попросил связать его с профессором Шварценбергом. Я тотчас выполнила его просьбу. Он очень страдал, был очень, очень измучен, рак зашел слишком далеко. Метастазы в костях. На следующий день после приезда его положили в клинику… Лечение помогло в том смысле, что он больше не страдал и мог закончить монтаж фильма, который длился несколько недель… А потом началась эта история с приездом его сына. Четыре года он отчаянно пытался организовать приезд сына с бабушкой. Я была у советского посла. Я передала ему письмо от профессора Шварценберга, в котором описывалось состояние здоровья Андрея. Одновременно президент Миттеран написал, кажется, Горбачеву, и немного позже мы получили известие о том, что его сыну разрешено приехать во Францию».

В мае состоялся кинофестиваль в Каннах. Андрей проходил курс химиотерапии и чувствовал себя чуждым всему земному. Тошнота, слабость, страшно исхудавшее лицо под лысым

черепом… Его знаменитые смоляные волосы прядями оставались на подушке. Пришлось сбрить остатки. Мысли об ускользнувшем в очередной Гран-при не мучили его, ощущавшего себя уже по ту сторону реальности.

Однако после пройденного тяжелейшего курса химиотерапии состояние Андрея заметно улучшилось, и 11 июля 1986 года он покинул клинику. Марина Влади поселила семью Тарковских у себя. На время дом Марины Влади стал домом Андрея. Через некоторое время («по совету неумного друга», как комментирует Марина Влади) он уехал из Парижа в ФРГ, чтобы пройти очередной курс лечения в модной клинике. К сожалению, модная клиника не спасла, хотя Андрей очень на нее надеялся. В итоге он вернулся в Париж, и здесь прошли последние месяцы его жизни.

«Он верил в то, что он выздоровеет, — вспоминала Лариса Тарковская. — Он почему-то верил, что Бог ему поможет. Особенно воспрял он духом, когда приехал сын…»

«Отец расспрашивал меня обо всем, что делалось в Москве, — вспоминает 16-летний Андрей, приехавший в Париж с бабушкой. — Он беспокоился о нашем доме в деревне и все время строил планы по его перестройке. Мне казалось, что он очень тосковал по родине… Он старался держаться мужественно, чтобы подать пример матери, которая страдала не меньше».

Андрей вернулся домой, так и не услышав от отца, что ему осталось жить совсем мало.

И когда сын последний раз звонил ему из Москвы в Париж, умирающий сказал: «Ничего особенного не случилось. Все будет хорошо».

В дневнике, начатом Андреем 10 января 1986 года и названном «Мартиролог», на обложке летит по волнам легкий парусник. В тот день врачи оставили ему всего три недели жизни.

«Пугает ли меня смерть? — размышлял Андрей в документальном фильме Донателлы Баливо, посвященном его творчеству. *По-моему, смерти вообще не существует. Существует какой-то акт, мучительный, в форме страданий. Когда я думаю о смерти, я думаю о физических страданиях, а не о смерти как таковой. Смерти же, на мой взгляд, просто не существует Не знаю… Один раз мне приснилось, что я умер, и это было похоже на правду. Я чувствовал такое освобождение, такую легкость невероятную, что, может быть, именно ощущение легкости и свободы и дало мне ощущение, что я умер, то есть освободился от всех связей с этим миром. Во всяком случае, я не верю в смерть. Существует только страдание и боль, и часто человек путает это — смерть и страдание. Не знаю. Может быть, когда я с этим*

столкнусь впрямую, мне станет страшно и я буду рассуждать иначе… Трудно сказать».

Фильм был снят, когда Андрей еще не был болен или не знал о своей болезни. Но и после того, как он узнал о том, что стоит на пороге смерти, по-другому рассуждать он не стал.

Он попросил отвезти его в Италию, в небольшое приморское местечко Кала-Пиккола. Это были странные дни — дни прощания с солнечным миром, которым он всегда пренебрегал, так и не успев полюбить такое банальное, «открыточное» теплое море.

Он лежал один в башенной комнате. С удовольствием, но редко, допускал к себе сына и каменщика, с которым обсуждал постройку дома в Сан-Грегорио.

Внизу на залитой солнцем террасе царила атмосфера праздничного отдыха. Друзья, дети шумно наслаждались морем, делая вид, что ничего особенного не происходит, не лежит, устремив взгляд в потолок, худющий «подросток» с повязанной на лысом черепе банданой. Знаменитый на весь мир режиссер, подаривший миру на долгую память Ивана, Андрея Рублева, Сталкера, Криса Кельвина. Где-то в других местах друзья собирали для смертельно больного Тарковского деньги. Он слушал шум, доносящийся снизу, ловил шелест набегавших волн, силясь вернуть себе «Белый, белый день» и серебристый тополь, и млеющий в июльской теплыни огород в Юрьевце… А ларец, унесенный в детстве из Симоновской церкви, так и не откопал… Выходит, не исполнил обет. И многое еще, что хотел сделать, не успеет теперь…

— Вам пора второй укол делать, Андрюшенька, — вошла Лариса, присела рядом, наполняя шприц. Не спросила, видела сама по обкусанным губам мужа, что морфий уже плохо помогает. — Сейчас уснете…

Уснул, но скоро взвыл от нахлынувшей боли. Уколы приносили короткое облегчение. Пришлось вернуться в Париж.

5 декабря 1986 года Тарковский записывает в «Мартирологе»: *«Вчера мне сделали химиотерапию в третий раз. Чувствую себя отвратительно. Не может быть и речи о том, чтобы встать с кровати или даже приподняться. Шварценберг не знает, что делать, потому что не знает, откуда берутся ужасные боли. Фильм с успехом идет в Англии, в США. Невероятно хорошие отзывы. Японцы организуют какой-то фонд помощи, но им надо объяснить, почему такой знаменитый режиссер так беден».*

Его больничная палата невелика, но с большим окном. Каждый день приходит Лариса. Молча сидят в уголке и тихо

уходят друзья. Кто-то разложил на подоконнике его любимые камешки, которые он собирал на побережье острова Готланд. Вечные, вечные спутники такого бренного человека… И боль, и страх, и горечь умирания… Их он боялся. А смерти… смерти нет…

«Дней за десять до кончины, — вспоминает Франко Терилли, — Андрей прислал мне из Парижа листок, на котором были нарисованы бокал и роза. Ему уже было трудно писать. За несколько дней до его смерти мне позвонили и попросили, чтобы я на другой день позвонил Андрею — он хотел сказать мне что-то очень важное. Он поднял трубку, но ничего не сказал. Я понял, что он хотел проститься со мной молчанием».

В документальном фильме, который снял в память об Андрее его итальянский друг, режиссер-документалист Эббо Деманту, автор рассказывает о том, что Андрей подарил ему листок, изобразив на нем свою могилу. Из корня дерева смотрит глаз. Рисунок так похож на сохраненный сестрой детский листок, на котором брат нарисовал себя, прячущегося в корнях большого дерева.

«Мартиролог», 15 декабря. *«Париж. Гамлет. Весь день в постели, не поднимаясь. Боли в нижней части живота и в спине. Нервы тоже. Не могу пошевелить ногами. Я очень слаб. Неужели умру? А Гамлет? Но сейчас уже нет сил на что-либо. Вот в чем вопрос…»*

Что проносилось в его голове в последние минуты? Нет, не кричал умирающий, подобно младенцу Рыське. Жизнь перестала пугать его, как не пугала смерть и то, что за ее пределами. Четко и размеренно, голосом отца бились в висках незабвенные строки:

Вот и лето прошло,
Словно и не бывало.
На пригреве тепло.
Только этого мало.

Все, что сбыться могло,
Мне, как лист пятипалый,
Прямо в руки легло.
Только этого мало.

Понапрасну ни зло,
Ни добро не пропало,
Все горело светло.
Только этого мало.

Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала.
Мне и вправду везло.
Только этого мало.

Листьев не обожгло,
Веток не обломало…
День промыт, как стекло.
Только этого мало.

29 декабря 1986 года Андрей Тарковский ушел из жизни. Может быть, он, не верящий в смерть, просто перешагнул за порог другой реальности, той, что так часто дарила ему вдохновение? Сотни людей пришли во двор Свято-Александро-Невского Кафедрального Собора, где отпевали Андрея. Расположившись на паперти со своей знаменитой виолончелью, Мстислав Растропович играл возвышенно-строгую «Сарабанду» Баха. Последним пристанищем Андрея Тарковского стало кладбище в предместье Парижа — Сент-Женевьев-де-Буа. Париж отмечал новогодний праздник, никого из магистратуры и мэрии не было в городе. С большими трудностями нашли могилу, за которой давно никто не ухаживал. Это была могила есаула Григорьева[3]. Несмотря на снежок, вдова проследовала к могиле в огромной шляпе под черной вуалью и бросила на опущенный гроб белые розы.

В 1994 году прах Тарковского перенесли на собственное, специально выделенное мэром место. Эрнст Неизвестный сделал надгробие, на котором написано: «Человеку, который увидел ангела».

Послесловие
«Я не верю в смерть»

Тарковский ушел из жизни, не меняя советского гражданства, не попросив политического убежища. Вдова после его смерти все же получила вожделенные почести — была удостоена звания почетной гражданки Франции вместе с соответствующей пенсией.

Российский кинематограф вздохнул спокойно, учредил «Приз Андрея Тарковского» и наградил Ленинской премией. Посмертно. Почести отданы, совесть чиста. Советские власти сделали все для того, чтобы имя Тарковского стало символом мученика.

Узнав о смерти сына, Арсений Александрович был потрясен: «Нет ничего горше, чем хоронить своего ребенка». Больше он так и не увидел сына.

Сын Тарковского Арсений стал хирургом. Он очень любил деда, в честь которого был назван. Последние годы Тарковские жили в Матвеевском, в Доме ветеранов кино. Арсений, окончивший медицинский институт, часто бывал у них. А когда дед заболел, сидел возле него. Он был рядом и в последнюю ночь, когда Арсений Александрович был уже без сознания…

Младший сын Тарковского Андрей живет ныне во Флоренции, в доме, который был предоставлен его отцу городом, когда он принял решение не возвращаться на родину. Там же находится архив Андрея Тарковского. В предисловии к «Мартирологу» Андрей Андреевич Тарковский напишет: «Отец часто повторял мне одну фразу, что человек не создан для счастья, что существуют вещи поважнее, чем счастье. Поиски Истины — это мучительный путь. Для русского Художника этот путь оказывается зачастую Голгофой».

Андрей Тарковский — один из величайших кинорежиссеров XX века, создатель собственного кинематографического языка, философ, личность космического масштаба.

Безотносительно к намерениям самого режиссера Тарковский как явление символичен не только для российского (советского) кино, но и для социума в целом. Он олицетворяет образ русского художника для Запада и образ отвергнутого Мессии — для России. Тарковский — это символ советской интеллигенции как класса с его амбициями и раздвоенностью, энергией, нежизнеспособностью и верой в собственное предназначение. Судьбу он не выбирал — она выбрала его, определив удел — жизнь на кресте. Во имя жертвы, во имя своего дела. И конечно —

Воскрешения. Воскрешения всего лучшего, в чем заключается предназначение человечества, — братской любви, мирного бытия, духовного совершенствования.

Роль Тарковского в отечественной культуре уникальна. Он пытался выстроить на искаженной в условиях тоталитарного государства и «загнивающего» Запада системе нравственных ценностей свой собственный свод заповедей человека обновленного мира.

Заветы духовного преображения, мессианского служения идее спасения мира — основа философии Тарковского. Верность предназначению, бескомпромиссность противостояния обстоятельствам, надежда на чудо — сквозная тема его фильмов и одновременно тема его судьбы.

Что для нас Тарковский сегодня, почти через полвека его ошеломляюще новаторского явления, в тревожные времена, когда технический прогресс, идущий ускоренными темпами, все более насыщает реальность действием, а искусство включено в общий ритм? Никто уже не пишет годами живописное полотно, не сочиняет симфонию до мудрых седин, не горбится над увесистым романом, освещающим в многомерной подробности процессы исторического и людского бытия. И творцы, и аудитория получили отчетливое разделение на элитарную и массовую. Кино для широкой аудитории превращается в загустевший сироп сплошного экшн. Кино для истинных ценителей упорно движется по пути, проложенному Брессоном, Бергманом, Тарковским. Последний наметил вехи пути, но предостерегал от копирования. Ведь именно глубинная внутренняя суть, сугубо индивидуальная, как отпечатки пальцев, защищает его фильмы от подделок. В современных условиях своеобразный киномир Тарковского, упорно отрекавшегося от микрона какой-либо развлекательности, превращается в музей или в храм. В пищу гурманов, мазохистов или группы избранных, все еще жаждущих духовного совершенствования.

«Есть художники, к которым карабкаешься как по стеклянной горе и ощущаешь, как сползаешь вниз, не в состоянии подняться на высоту ЕГО раздумий», — на такую стеклянную гору, определенную Андроном Михалковым-Кончаловским как позиция и суть Тарковского, зачастую вознесены его фильмы. К ним можно и нужно подняться, сдирая кожу повседневных суетных напластований, привычки жить вне озабоченности мирскими грехами, в стремлении к благам земным, телесным. Труден путь, и далеко не всем, покорившим вершину, становятся близки проповеди режиссера. Там, в разряженном воздухе идей зачастую

не хватает человеческого тепла, чувственности, столь необходимых для получения главного во взаимодействии творца и его аудитории — ощущения неразрывной душевной сопричастности, пронзительного единения. Когда мир, созданный художником, входит в состав твоего мира.

Путь к Тарковскому сегодня открыт — выходят посвященные ему издания, идут по всей стране ретроспективы его фильмов.

В течение многих лет в Ивановскую область, в город Юрьевец, где родился и провел детские годы Андрей Тарковский, приезжали родственники, коллеги, исследователи его творчества.

В 2007 году, в год 75-летия режиссера, правительством Ивановской области при поддержке Администрации Президента РФ, Министерства культуры РФ, Госфильмофонда РФ, Союза кинематографистов РФ был учрежден Международный кинофестиваль «Зеркало», который носит его имя.

Оргкомитет кинофестиваля возглавил губернатор Ивановской области Михаил Мень — сын Александра Меня. Сестра кинорежиссера Марина Тарковская — одна из вдохновителей и организаторов кинофорума. С 2010 года Президентом кинофестиваля является российский кинорежиссер, народный артист России Павел Лунгин.

Насыщенная программа фестиваля включает Международный конкурс игровых фильмов, спецпоказы, ретроспективы, анимацию, студенческое кино. Ежегодно на фестивале демонстрируется около 150 фильмов, проходит более 50 творческих встреч, фестивальные мероприятия посещают около 25 тысяч человек.

В мае 2011 года в Иванове и области прошел юбилейный V кинофестиваль имени Тарковского.

В 1993 году Фондом Андрея Тарковского учрежден «Приз Андрея Тарковского», который присуждается один раз в году в рамках Московского международного кинофестиваля лучшему фильму конкурсной или внеконкурсной программы.

Знает ли он об этом? Стал ли беспристрастным судьей своего жизненного пути, человеческих слабостей? Удовлетворен ли сполна бальзамирующим раны признанием? Неведомо. Но так хочется верить.

notes

Примечания

1

Курсив Вознесенского. — *Прим. авт.*

2

Вышел на экраны под названием «Мне двадцать лет». — *Прим. авт.*

3

По странному совпадению именно от руки есаула Григорьева погиб в Гражданскую войну младший брат Арсения Тарковского — 19-летний дядя Андрея. А может, это был другой есаул. Мало ли на свете Григорьевых? — *Прим. авт.*